3 1761 07831729 4

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/portroyaldescham00sc

PORT-ROYAL DES CHAMPS

PETIT MANUEL DU PÈLERIN

726c

DU MÊME AUTEUR

LES DERNIERS JANSÉNISTES. Trois vol. in-8°, librairie académique Perrin, 1891-1892 (ouvrage couronné par l'Académie française), *épuisé*.

LES ORIGINES DU CONCORDAT. Deux vol. in-8°, librairie Ch. Delagrave, 1895

LA MORALE JANSÉNISTE, *éducateurs et moralistes*. Un vol. in-18, portrait de Madame de Barante, librairie Ch. Delagrave, 1895.

LA CHANSON DE LA VIE, poésies. Un vol. in-18, librairie académique Perrin, 1888 (ouvrage couronné par l'Académie française), *épuisé*.

LE PETIT LYRE DE JOACHIM DU BELLAY. Un vol. in-8°, eaux-fortes par Pierre Vidal, librairie académique Perrin, 1879, *épuisé*.

ŒUVRES CHOISIES DE JOACHIM DU BELLAY, édition du monument. Un vol. in-4°, 1892, *épuisé*.

CONTES ET FIGURES DE MON PAYS. Un vol. in-18, librairie Dentu, 1881, *épuisé*.

ROSE ÉPOUDRY, roman, illustrations de Léofanti. Un vol. in-18, librairie académique Perrin, 1881, *épuisé*.

JULES SIMON, *sa vie, son temps, son œuvre*. Un vol in-8°, librairie historique des Provinces, Emile Lechevalier, 39, quai des Grands-Augustins, 2e édition, revue, corrigée et augmentée, 1898

POÉSIES COMPLÈTES DE CHARLES DOVALLE. Un magnifique volume in-8°, illustré d'un portrait et de 28 dessins à la plume de René Aubelle, avec une notice de M. C. Ballu et des poésies hommages de MM. Dominique Caillé, de Gourcuff, E. Grimaud, Paul Moustier, Paul Pionis, Eugène Roussel et Sonniès, librairie Emile Lechevalier, 39, quai des Grands-Augustins.

VOLNEY, étude suivie du pamphlet de Volney, la *Sentinelle du Peuple*. Un vol. in-18, librairie Emile Lechevalier, 39, quai des Grands-Augustins.

Pour paraître prochainement :

CHANSON BRETONNE-ANGEVINE : *L'Aimée*, poésies. Un vol. in-18.

JOACHIM DU BELLAY ET LA PLÉIADE.

CONTES ET FIGURES DE LA VENDÉE MILITAIRE. Un vol. in-18.

En préparation :

L'EGLISE D'UTRECHT, pour faire suite aux *Derniers Jansénistes*. Un vol. in-8°.

PORTRAIT DE LA MÈRE ANGÉLIQUE ARNAULD.

EUGÈNE RAMBERT

Il aimait son pays
et le faisait aimer.

MONTREUX
Société de l'Imprimerie & Lithographie
— 1921 —

Ecoliers de Montreux,

Eugène RAMBERT ! Voilà un auteur qui ne vous est pas inconnu: Vous avez trouvé son nom dans vos livres de lecture, vous avez appris de ses poésies. Songez-vous quelquefois que c'est un enfant de Montreux ? Aujourd'hui Montreux lui élève un monument; vous serez associés à cette cérémonie, vous y aurez votre place, vous l'encadrerez de vos chants.

A cette occasion, nous avons pensé qu'il était bon de vous faire mieux connaître cet écrivain national qui, à tant de titres, a mérité la reconnaissance et l'admiration de son pays. C'est à vous que ces pages sont dédiées; c'est pour vous qu'on a raconté cette vie d'une activité si féconde, c'est à votre intention qu'on a choisi ces extraits; ils sont bien incomplets car nous avons dû laisser de côté les ouvrages purement littéraires que vous ne sauriez encore goûter. Nous nous sommes bornés à vous montrer comment Rambert a compris, aimé et chanté notre pays. Lisez soigneusement ces pages; efforcez-vous d'en voir la beauté et la poésie; et, en les fermant, dites-vous bien que le petit-fils du modeste vigneron de Clarens est un des hommes qui ont fait le plus d'honneur à notre coin de terre.

LE COMITÉ
DU MONUMENT RAMBERT.

Montreux, Juillet 1921.

EUGÈNE RAMBERT

EUGÈNE RAMBERT est un enfant de Montreux; issu d'une modeste famille de vignerons de Clarens, il ne renia jamais son origine :

"Je suis né paysan et je le resterai".

Son grand-père Frédéric était un Vaudois de vieille souche, laborieux, énergique et droit. Il éleva ses cinq fils selon les saines traditions de chez nous. L'un d'eux, Louis, fut régent à Sâles; ce fut le père d'Eugène qui naquit le 6 avril 1830. Quelques années après, le "Régent Louis" va se fixer à Lausanne; intelligent et travailleur, Eugène fait de solides études qu'il complète par un séjour à l'étranger et, en 1854, il est chargé de l'enseignement de la littérature française à l'Académie de Lausanne. A ce moment, le futur écrivain est avant tout professeur; préparant ses cours avec une conscience scrupuleuse, il n'a guère de temps à consacrer à la poésie; cependant diverses publications attirent l'attention sur lui et, en 1860, il est appelé à la chaire de littérature française de l'Ecole Polytechnique de Zurich.

Nos confédérés ne tardèrent pas à reconnaître et à apprécier la valeur du professeur vaudois, lequel, de son côté, s'efforça de comprendre la mentalité suisse-allemande; c'est ainsi que Rambert devint un trait d'union entre les deux parties de notre pays.

Les années de Zurich sont marquées par une grande activité littéraire ; il y publia entre autres ses premières "*Poésies*". Il prit également part à la vie publique et s'intéressa de très près aux graves questions qui agitaient alors notre pays. La guerre de 1870 à 1871, entre la France et l'Allemagne, fournit à Rambert l'occasion de prononcer de fortes et saines paroles qui, dans les temps que nous venons de traverser, ont retrouvé toute leur actualité. (Voir les extraits que nous donnons ci-après).

Son professorat lui laissait des loisirs qu'il occupait à parcourir les Alpes. Mais ce professeur n'est pas un touriste ordinaire ; c'est aussi un savant, un poète, un artiste et un patriote. Il ne cherche pas seulement le vertige des hautes cimes ; il étudie la flore et la faune, il fait parler les habitants et s'intéresse à leurs mœurs. C'est à ces excursions que nous devons son ouvrage le plus remarquable : *Les Alpes Suisses,* où le pittoresque alterne avec la science, où l'on trouve de charmants récits et de savoureux tableaux de mœurs. Le Club Alpin le compta au nombre de ses membres les plus actifs et le nomma président central pour la période 1882 - 1884.

Si aimé qu'il fût sur les bords de la Limmat, Rambert n'oubliait pas son canton, et bien souvent son regard se tournait vers le Léman :

> Quand on est né sur ce rivage,
> Sur ce rivage on veut mourir.

Aussi répond-il à l'appel que lui adresse Lausanne et, en 1881, il reprend à l'Académie le poste qu'il avait occupé au début de sa carrière. Les temps ont

changé, la ville s'est développée, de nombreux étudiants se pressent maintenant dans l'auditoire de Rambert. Lui aussi s'est modifié : il est en pleine force, il a mûri, il a un nom, il s'impose ; c'est un maître dans toute la valeur de ce mot et son enseignement jette un vif éclat sur la vieille académie.

Mais ce qu'une longue absence n'a pu altérer c'est son cœur, son âme. Il se retrempe avec délice dans la vie de chez nous et fait de fréquents séjours à Montreux. Aussi de quelle vénération, de quel amour n'est-il pas entouré ! Sa forte carrure, sa droiture rigoureuse, la solidité de son caractère, la bonhomie et la simplicité de son accueil, tout rappelle en lui la bonne souche vaudoise.

De belles années s'ouvraient devant le professeur et l'écrivain... Hélas ! elles devaient être bien courtes ! Une mort foudroyante l'emporta le 23 novembre 1886 ; il n'avait que 56 ans. Que n'attendait-on pas encore de lui ? Des amis recueillirent pieusement ses manuscrits et publièrent entre autres ses *Dernières poésies.*

L'homme n'est plus mais son souvenir reste bien vivace chez nous ; il nous a communiqué son ardent amour pour notre patrie ; ses vers n'ont pas oublié le chemin de nos cœurs ; nous le lisons avec émotion, nous admirons sa clarté, la noblesse de son inspiration, la force de sa pensée, et nous lui donnons la première place parmi les écrivains de la Suisse romande.

Extraits des Oeuvres de Rambert

LES ALPES

Il y a deux Suisses, la Suisse réelle, sujette à des divisions et à des luttes trop souvent passionnées, la Suisse des intérêts, des partis et de la politique, et une Suisse idéale, qui semble, à distance, n'avoir rien à démêler avec la prose de la vie. C'est cette dernière que nous représentent les Alpes, dans leur majestueuse et sublime sérénité. Elles en sont l'image visible à tous les yeux. Les Alpes, c'est la patrie, mais la patrie dans ce qu'elle a d'éternel et d'inaltérable, la patrie avec sa fierté native, sa glorieuse indépendance et ses nobles traditions de vaillance et de pureté. Les Alpes, c'est la Suisse élevée au-dessus des tempêtes que créent les ambitions rivales de maisons princières ou de nationalités ennemies. Les Alpes, c'est la Suisse neutre, non pour s'endormir dans une sécurité trompeuse, mais pour prêcher la paix et pour en accomplir les œuvres envers et contre tous. Les Alpes, c'est la Suisse-refuge, la Suisse ouverte aux proscrits. Les Alpes, c'est la Suisse qui protège sans menacer, la Suisse qui rapproche sans les confondre des races diverses et leur fait à toutes de la place sur son sein maternel, c'est la Suisse protestation vivante contre ce délire de jalousie qui, à certains moments, s'empare des nations. Les Alpes, c'est cette Suisse du Grütli que chantent les poètes et qui est le rêve de tous. Les Alpes, c'est la Suisse joyeuse, non celle qui, subissant le sort commun, la dure loi de la concurrence, travaille et lutte dans l'ombre, mais celle qui chante et qui *jodle*, celle qui a un rayon de soleil pour chacun de ses enfants et leur ouvre à tous le trésor de ses splendeurs. Les Alpes, c'est la Suisse dont rêvent les exilés, la Suisse à laquelle on se dévoue, celle, en un mot, où tous veulent mourir.

LE CLARENS D'AUTREFOIS

Connaissez-vous Clarens, le village où les roses
Avant le carnaval commencent à fleurir,
Où dans les potagers croissent les lauriers roses,
Où la figue, deux fois, a le temps de mûrir ?...
Je parle du Clarens qu'adoraient les poètes,
Du Clarens de jadis, fidèle à son patois,

Où la grève était large et propice aux mouettes,
Où les petits oiseaux nichaient sous les grands toits,
Où, par les fruits du sol, les maisons décorées,
Etalaient au soleil, contre leurs blancs pignons,
Les gerbes de maïs par l'automne dorées,
Et les festons coquets des chaînettes d'oignons...
Avez-vous jamais vu sur la plage sonore
Les bateliers grognards recueillir le bois mort,
Et les enfants, tout nus, assemblés dès l'aurore,
Se rouler à l'envi sur le sable du bord ?
Avez-vous jamais vu les brunes villageoises
Sur la route, le soir, défiler bras à bras,
Jasant de leurs amours et se moquant, sournoises,
Des garçons timorés qui ne les suivaient pas ?
Avez-vous jamais vu leurs atours du dimanche ?
Bordure de dentelle aux coiffes de satin,
Noir corsage lacé sur la chemise blanche,
Avec un œillet rouge entr'ouvert du matin ?
Oh ! c'était le beau temps quand, pour aller au temple,
Chacune ayant son livre aux agrafes d'argent,
De toutes les maisons elles sortaient ensemble,
Prenaient par les sentiers et d'un pas diligent,
Pimpantes, s'en venaient écouter un bon prêche,
A la mode d'alors, pratique et solennel,
Comme en ce siècle-ci l'on ne veut plus qu'on prêche,
Comme savait prêcher notre doyen Bridel !
O lointains souvenirs, vieilles mœurs, larges grèves,
Doux nid, joyeux et chaud, berceau de mes parents,
Quiconque t'a connu te retrouve en ses rêves,
O rustique séjour, ô gracieux Clarens.

L'AUTOMNE A LA MONTAGNE

Les touristes vont en été chercher la fraîcheur sur les Alpes ; pourquoi n'y vont-ils pas en automne chercher la lumière et le soleil ?... Tandis que la plaine languit sous une mer de brouillard, le ciel y est sans nuages, et comme si toutes les vapeurs s'étaient précipitées dans les bas-fonds de l'atmosphère, l'air est plus que jamais limpide et transparent.

Tout est silencieux ; les vaches ont quitté leurs pâturages de l'été. On ne voit, on ne rencontre personne, et si l'on entend quelque bruit, il ne vient que des feuilles qui tombent. Mais ce silence n'est pas celui de la mort, c'est celui du recueillement. La nature célèbre encore une fête ; elle donne

un concert suprême aux religieuses magnificences ; seulement la fête est pour l'œil et la symphonie est composée de couleurs. Les teintes de l'automne sont répandues sur les flancs des vallons, avec une profusion et une richesse dont on n'a pas l'idée quand on n'a vécu que les automnes du plat pays. Il semble que les grands arbres et les petites plantes rendent en couleur tout ce que le soleil de l'été, le clair soleil de la montagne, a pu leur verser de lumière. Sur le sombre accompagnement des sapins, basse grandiose et sévère, se détache, en masses lumineuses, la vive coloration des hêtres ; l'érable y mêle son ton plus clair, et il n'est pas jusqu'au moindre buisson de noisetiers qui n'ait pris la pourpre et ne fasse aussi son concert dans l'orchestre universel. Ce ne sont pas des teintes de parade ; rien qui ressemble à une campagne pavoisée ; ce sont les pompes d'un culte ; la vallée est devenue un temple.

LES CHÈVRES

Combien elles sont jolies les chèvres de Praz-de-Fort, lorsqu'elles partent le matin pour leur pèlerinage de chaque jour ! Arrivées à cinq minutes du village, sur les gazons du torrent, elles s'arrêtent, s'éparpillent et font un premier déjeuner ; puis, à l'entrée de la forêt, la colonne se reforme et tout le troupeau chemine diligemment, montant à l'ombre des grands sapins. Bientôt les premières débouchent en face du glacier de Saleinaz, et passent le torrent sur un mauvais pont où elles sont obligées de défiler l'une après l'autre ; puis elles laissent le glacier à droite et s'engagent sur les pentes qu'il domine. C'est là qu'est le pâturage.

Il commence au sortir de la forêt ; il finit aux neiges éternelles. Elles y montent plus ou moins haut, mais en toute saison elles s'en donnent à cœur joie de brouter et de grimper. Ce ne sont pas des chèvres de plaine, casanières, paresseuses, sentant l'écurie, avec le pis traînant à terre, ce sont des chèvres de montagne, proprettes, au poil soyeux, aux hanches bien fournies, au pied léger, à la tête étroite et fine, à l'œil vif et portant cornes sur le front...

On dirait qu'elles ont le sens du pittoresque. Elles savent qu'elles sont jolies et on les surprend sans cesse en flagrant délit de coquetterie, étudiant la pose qui leur sied le mieux. Ici c'est une chèvre rousse, au sommet d'un bloc, les quatre pieds rapprochés, immobile, et la tête penchée en

avant... Ailleurs, c'est une file de chèvres imprudentes engagées sur une corniche, au travers d'une paroi de précipices. La première arrive à un tournant du rocher. Elle allonge le cou pour voir de l'autre côté ; elle regarde attentivement la corniche plus étroite, avance une patte, puis l'autre et chemine prudemment de saillie en saillie, tandis que ses compagnes la suivent, imitant tous ses mouvements, à la fois curieuses et graves, avec un petit air de triomphe. Qu'ont-elles à faire à s'enventurer ainsi ? Rien. La chèvre grimpe pour le plaisir de grimper. Elle a le goût de l'inconnu et la passion des entreprises. Entre deux passages, elle choisit le plus mauvais ; entre deux touffes d'herbe la plus difficile à atteindre, et de tous les animaux que l'homme a pliés à son service, il n'en est aucun qui ait conservé l'humeur plus libre et dont une demi-indépendance développe davantage l'esprit aventureux.

AU CHALET

Je ne sais si tout le monde en a fait l'expérience, mais il m'est souvent arrivé d'éprouver une volupté indicible à demeurer assis, de longues heures, devant le feu d'un chalet, à ne penser à rien qu'à la douce chaleur qui monte du foyer, à m'y oublier entièrement, à y être comme les pierres de l'âtre, ou comme les chaises à un pied qu'on plante, pour s'asseoir, entre les dalles du pavé rustique, à me faire bête avec les bêtes, chose avec les choses, à ne plus rien sentir de la vie, sinon la vie elle-même, cette espèce de végétation animale qui fait que le sang trouve son chemin dans les artères comme la sève dans le tissu des troncs immobiles. On dit que le sommeil est le vrai repos. Mais c'est un repos qu'on ne sent pas, comme celui de la mort, parce qu'il est trop parfait. On en jouit par ses effets, par le bien-être qu'il procure. Mais le sommeil de l'âme sans le sommeil du corps, voilà le repos qu'on sent, et que je ne trouve nulle part plus entier que par un jour de pluie, devant le feu d'un chalet.

NOTRE NEUTRALITÉ

Le devoir d'un état neutre est de s'abstenir de toute mesure tendant à favoriser l'un ou l'autre des belligérants ; mais l'éternel privilège d'un homme libre est de dire librement son opinion, et le moyen de se faire estimer dans le monde n'est pas de s'arranger pour n'être ni chair ni poisson.

ÉCRIT PENDANT LA GUERRE DE 1870-1871

« Par le temps qui court, il faut faire du bien pour avoir le droit de vivre », disait dernièrement un Bâlois, membre actif d'un comité de secours en faveur des Français prisonniers en Allemagne. Ce qu'il disait, la Suisse entière l'a pensé. Au milieu de si grandes révolutions, il y a dans le calme des peuples neutres, je ne sais quoi d'irritant pour leurs voisins et d'inquiétant pour eux-mêmes. Un tel bonheur demande à être racheté, et ne peut l'être que par la charité.

SALUT A LA PATRIE

Salut, terre des monts, ô Suisse, ô ma patrie !
Jamais sur tes voisins n'abaisse un œil jaloux :
Pour être plus petite en es-tu moins chérie ?
Le cœur te garde-t-il un souvenir moins doux ?...
— Non, disent tes enfants, et leurs chants à la ronde
Vont d'échos en échos le proclamant au loin,
Terre plus adorée il n'en est point au monde,
Il n'en est point, il n'en est point !

Salut, miroir limpide, ô golfes, ô montagnes !
Est-il pour s'abriter un rivage plus sûr,
Où plus joyeusement fleurissent les campagnes,
Où l'oiseau plus léger respire un air plus pur ?...
— Non, dit à son retour la fidèle hirondelle,
En retrouvant son nid fait de mousse et de foin,
Au bord d'un plus beau lac, terre qui soit plus belle,
Il n'en est point, il n'en est point !

Salut, ô Liberté !... Dans la nuit des vieux âges
Ton astre a-t-il jamais brillé plus glorieux
Que sous les noirs sapins de nos rochers sauvages,
Et sur le front bruni de nos mâles aïeux ?...
— Non, dit la Poésie, et sa voix inspirée
En appelle à l'histoire, impassible témoin,
Rayon plus lumineux, gloire plus assurée,
Il n'en est point, il n'en est point !

Salut, vieil étendard ! Salut, croix helvétique !
O Suisse, ô ma patrie, est-il un seul drapeau
Qui sur les fronts humains flotte plus magnifique,

Et montre à l'univers un emblème plus beau ?...
Non, dit la Suisse entière, et l'étranger lui-même ;
Non, j'en prends l'univers et le ciel à témoin.
Drapeau plus magnifique et plus auguste emblème
Il n'en est point, il n'en est point !

LE VIEUX LÉMAN

O vieux Léman, toujours le même,
Bleu miroir du bleu firmament,
Plus on te voit et plus on t'aime
O vieux Léman !

J'ai parcouru d'autres rivages,
Vu d'autres flots et d'autres cieux,
Des lacs plus gais ou plus sauvages
Et l'Océan prodigieux ;

Je n'ai rien vu qui te ressemble,
Rien qui soit beau de ta beauté,
Qui mêle ainsi, qui fonde ensemble
La douceur et la majesté.

A l'étranger, quand la tristesse
Jette sur nous son voile noir,
On donnerait gloire et richesse,
Tout ce qu'on a pour te revoir ;

Pour voir surgir la silhouette
De la dent d'Oche ou de Jaman,
Pour voir plonger une mouette
Dans une vague du Léman.

En vain se hâtent les années
Sur nos pas semant les débris,
Espoirs déçus, roses fanées,
Désirs éteints, boutons flétris ;

Le désir grandit avec l'âge,
Le retour seul peut en guérir ;
Quand on est né sur ce rivage,
Sur ce rivage on veut mourir.

O vieux Léman, toujours le même,
Bleu miroir du bleu firmament,
Plus on grisonne et plus on t'aime,
O vieux Léman !

SOCIETE
MONTREAL
L'IMPRIMERIE & LITHOGRAPHIE

PORT-ROYAL DES CHAMPS

PETIT MANUEL DU PÈLERIN

SUIVI DE

RACINE A PORT-ROYAL

PAR

LÉON-SÉCHÉ

AVEC UN PORTRAIT DE LA MÈRE ANGÉLIQUE, UNE VUE ET UN PLAN DE L'ABBAYE DE PORT-ROYAL DES CHAMPS

PARIS
LIBRAIRIE HISTORIQUE DES PROVINCES
EMILE LECHEVALIER, ÉDITEUR
39, QUAI DES GRANDS AUGUSTINS, 39
1899

BX
4230
.A3

1017662

PORT-ROYAL DES CHAMPS [1]

PETIT MANUEL DU PÈLERIN

Il y a quelques années, lorsque je publiai mon ouvrage sur les *Derniers Jansénistes* (2), plusieurs de mes lecteurs, M. Gladstone entre autres, me demandèrent à mainte reprise d'écrire un petit manuel à l'usage des pèlerins de Port-Royal des Champs. Ce manuel, en effet, est encore à faire, en dépit de la célébrité du lieu et du nombre considérable de visiteurs qu'il attire d'un bout à l'autre de l'année. Mais, outre que j'avais sur le chantier des travaux plus urgents, j'attendais qu'une occasion s'offrît à moi pour déférer au désir de mes lecteurs.

(1) Extrait du *Temps* du 23 avril 1899.

(2) Librairie académique Perrin (1891-92), 3 vol. in-8 (épuisé). — J'en prépare une seconde édition entièrement refondue, sur un plan tout autre, augmentée de chapitres et de documents nouveaux, et qui, avec l'*Eglise d'Utrecht*, la *Petite Eglise* et l'*Iconographie* de Port Royal, ne formera pas moins de 6 volumes.

Cette occasion, le deuxième centenaire de la mort de Racine vient de me la fournir, puisque aussi bien la petite colonie janséniste et les admirateurs du poète se proposent de visiter le 25 avril Port-Royal des Champs, qui fut sa maison d'école et son premier tombeau. Puissent-ils tirer quelque profit des notes suivantes que j'ai rédigées à leur intention !

I

LES GRANGES

On peut se rendre à Port-Royal des Champs par la ligne du chemin de fer de Limours ou par celle de Versailles. Dans le premier cas on s'arrête à la station de Saint-Rémy, près Chevreuse ; dans le second, à la station de Trappes. Mais je conseille aux visiteurs qui peuvent disposer d'une journée et ne se contentent pas d'une vue à vol d'oiseau, de prendre une voiture à Versailles et de se faire conduire jusqu'à Magny-les-Hameaux dont la petite église est en quelque sorte le reliquaire de Port-Royal.

La route, à sa sortie de Versailles, passe par le camp de Satory et la vallée de la Bièvre ; puis, après avoir atteint le plateau de Guyancourt, à travers un pays d'aspect assez triste et semé de rares villages, elle aboutit à un petit vallon qui a la forme d'un cirque et que de grands bois entourent de tous côtés.

C'est au bord même de ce vallon que s'élève la ferme dite des Granges, et c'est au fond de ce cirque, où tombe en pente rapide un chemin pavé de blocs raboteux du temps de Louis XIV, que s'élevait l'abbaye de Port-Royal des Champs.

Mettez pied à terre devant cette « ferme » et sonnez à la porte : elle ne tardera pas à s'ouvrir, car la maison est aussi hospitalière que lorsqu'elle était habitée par les Messieurs, et vous y serez à peine entré que vous sentirez leur esprit, j'allais presque dire leur présence. Cette maison, échappée comme par miracle à la pioche des démolisseurs de 1710, a eu la bonne fortune de servir de résidence à un architecte, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome (1), qui, tout en se gardant d'y faire aucune retouche notable, eut la pieuse pensée de réunir, dans les chambres occupées jadis par les solitaires, leurs portraits et quelques-unes de leurs lettres autographes.

La ferme des Granges est donc restée, à peu de chose près, ce qu'elle était lors de la destruction de l'Abbaye. Elle consiste en une vaste cour entourée de bâtiments d'habitation et de servitudes ; au milieu de cette cour est le fameux puits de 44 mètres de profondeur, avec la machine élévatoire de l'invention du grand Blaise, et la légende veut que les pièces du rez-de-chaussée et du premier étage, qui servent de salle à manger et de bibliothèque, aient été affectées au même usage du temps des solitaires ; en tout cas, leurs cellules occupent toujours

(1) M. Famin, élève de Percier et Fontaine, obtint le prix de Rome en 1801 ; il fut architecte du palais de Versailles et de Rambouillet et mourut en 1859. — Les Granges, quand je les visitai, appartenaient à Mme Goupil, qui y continuait la tradition de M. Famin et avait fait de la salle de billard, sise au rez-de-chaussée, une sorte de musée où se trouvaient réunis les portraits peints à l'huile de la plupart des solitaires et un certain nombre de gravures rappelant les principaux faits de l'histoire de Port-Royal.

la même place, au-dessus de la salle d'école qui se trouvait au premier. Voici les petites chambres carrées d'Arnauld, de Pascal, de Nicole et de Racine. Ces noms seuls évoquent de tels souvenirs qu'en y pénétrant on éprouve je ne sais quel frisson !... Après cela, ne demandez pas le petit logis couvert de chaume que Baudry de Saint-Gilles d'Asson se fit bâtir au bout du jardin et qu'on appelait gaiement le *palais Saint-Gilles ;* il a disparu, ainsi que la vigne que planta M. Bouilli, chanoine d'Abbeville ; et de tous les arbres contemporains de la Mère Angélique il ne subsiste que deux ou trois noyers qui, malgré tout, s'en vont de vieillesse. Saluez, en passant, ces arbres vénérables qui furent témoins de tant de scènes historiques, depuis la fermeture de l'école des Granges (1655) jusqu'à l'enlèvement final des religieuses (26 octobre 1709), qui précéda la démolition des bâtiments de l'Abbaye et la profanation de ses tombeaux.

II

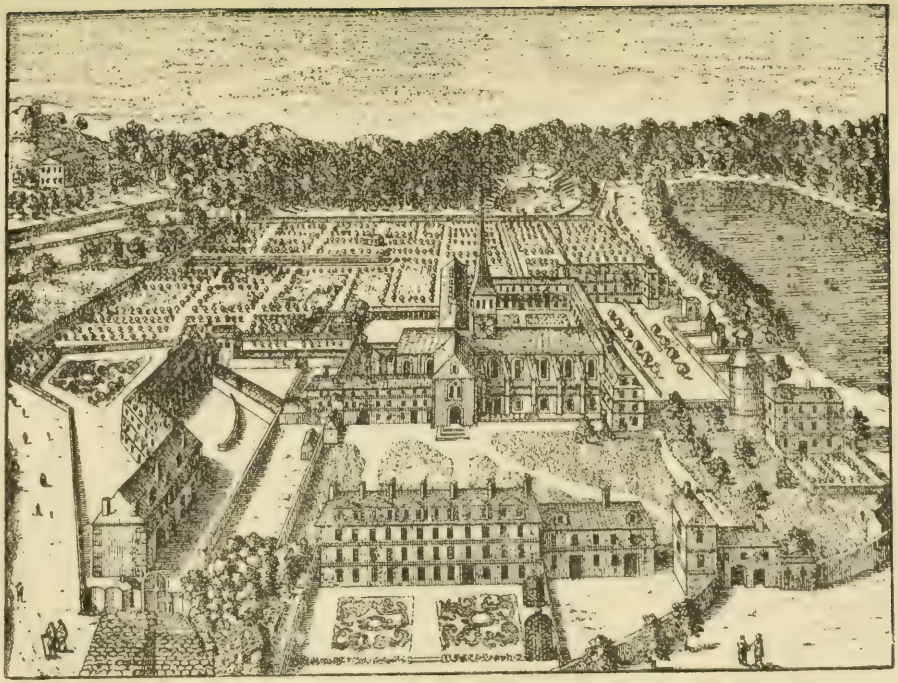
PORT-ROYAL

Les Granges étaient reliées à Port-Royal par un petit chemin raboteux partant du *Pavé de Saint-Lambert*. C'est cette sente escarpée que prenait Mme de Longueville, dont l'hôtel était tout proche, et que nous suivrons nous-mêmes pour visiter les lieux où fut jadis le monastère. Mais cette visite ne sera pas longue, car de l'hôtel de Mme de Longueville (1) et de celui de Mlle de Vertus (2), qui fut « son ange visible », de la salle des hôtes, du bâtiment des religieuses (3), qui ne contenait pas moins

(1) C'est vers 1671 que Mme de Longueville fit construire son hôtel. Il se composait de trois bâtiments à deux étages, entre cour et jardin, et était relié à l'église par une galerie couverte qui menait d'abord au parloir de l'abbesse et puis au réfectoire des hôtes.

(2) La maison de Mlle de Vertus s'élevait à côté de l'hôtel de Mme de Longueville.

(3) Le cimetière du dedans était réservé aux religieuses et leur servait de promenoir. Ce cimetière, au milieu duquel on avait planté la croix de fer qui est encore debout, était fermé au nord par le côté droit de l'église, à l'est par le dortoir des religieuses, au sud par le dortoir des novices, prolongé hors du cloître par l'infirmerie et le moulin, à l'ouest enfin par une galerie affectée à la bibliothèque. Le dortoir des religieuses avait trois étages et vingt fenêtres de façade. Au rez-de-chaus-



VUE DE L'ABBAYE DE PORT-ROYAL DES CHAMPS

de quatre-vingts cellules, du cloître qui entourait le cimetière du dedans, du vaste corps de logis à trois étages que MM. de Liancourt, Duplessis-Guénégaud et de Pontis avaient élevé en 1653 pour loger les Messieurs, et dont toute la partie orientale avait été réservée aux dames (1), il reste tout juste aujourd'hui le mur d'enceinte fortifiée qui défendait l'Abbaye au temps de la Fronde, le moulin et le colombier.

Cependant il est assez facile de s'orienter au milieu des champs et des ruines qui les parsèment. Lorsqu'en 1710 les Jésuites et les Sulpiciens, leurs complices, arrachèrent à la faiblesse de Louis XIV l'ordre de raser tous les bâtiments de Port-Royal, qui avaient coûté plus de quinze cent mille francs, les démolisseurs, trompés qu'ils furent par les travaux d'exhaussement que la Mère Angélique avait fait subir au sol de l'église (1652) pour la mettre à l'abri des inondations périodiques de l'étang voisin, ne pensèrent pas à dégager la base des piliers qui avaient été enfouis par ces travaux (2); si bien que,

sée étaient la sacristie des religieuses, les cuisines et le réfectoire; au premier la roberie, les salles d'infirmes, la chambre de l'abbesse et la communauté; au second et au troisième les cellules, au nombre de quatre-vingts. Je laisse de côté les bâtiments de servitudes, tels que boulangerie, chirurgie, pharmacie, tannerie, buanderie, forge, etc., et l'enclos qu'on appelait la *Solitude* où les religieuses se réunissaient pour filer dans la belle saison.

(1) Ce vaste corps de logis était situé dans la grande cour extérieure de Port-Royal, à droite de la porte de Longueville.

(2) L'église de Port-Royal n'avait pas été comprise dans l'arrêt de démolition du 22 janvier 1710; il avait même été stipulé qu'elle resterait ouverte au culte, mais au bout de deux ans, comme les Jansénistes ne cessaient d'y aller en pèle-

lorsque le duc de Luynes obtint, en 1844, de MM. Gilquin et Hureau, qui étaient alors les propriétaires de Port-Royal, l'autorisation de faire des fouilles dans le sous-sol de l'église pour retrouver les tombes de deux de ses parentes, on mit à jour toutes les fondations et le premier pavé de l'édifice, ce qui permit à un habile architecte, M. Hérard, de reconstituer le plan du monastère en s'aidant par ailleurs de quelques estampes que la fille d'un libraire, Mlle Hortemels, avait faites du cloître et que la police avait saisies en 1710 (1).

Ainsi, ce fut sur l'emplacement même du maître-autel de cette église, qui avait été bâtie par Robert de Luzarches (2) en même temps que la cathédrale d'Amiens,

rinage et de la remplir de leurs *gémissements*, les Sulpiciens obtinrent du roi qu'elle fût rasée comme le reste et que tous les corps enterrés dans l'enceinte de l'Abbaye fussent exhumés et transportés dans des cimetières voisins. Quant aux matériaux provenant de la démolition des bâtiments de Port-Royal, ils furent employés à la construction des remises et écuries du château de Pontchartrain.

(1) M. Hérard, membre de la commission des richesses d'art de Seine-et-Oise, exposa au Salon de 1857, sous le numéro 3.428, les dessins de l'abbaye de Port-Royal des Champs.

(2) L'église de Port-Royal, bâtie en 1230, comprenait une nef, deux collatéraux, un transept et une abside carrée. La nef avait six arcades de chaque côté. Dans les cinq premières se trouvait l'avant-chœur et le chœur des religieuses; sur la sixième était le clocher renfermant seulement deux moyennes cloches. Cette nef avait deux collatéraux ou corridors, renfermant plusieurs sépultures. Le sanctuaire était placé dans l'espace de la première des deux arcades du chevet. Les piliers isolés et les colonnes engagées, de la meilleure époque de l'art ogival, comme en témoignent les chapiteaux qu'on a déterrés pendant les fouilles et dont un bel exemplaire se trouve dans le jardin des Granges, étaient en pierres calcaires

que M. Silvy (1), après s'être rendu acquéreur du domaine de Port-Royal (1824), eut l'idée de faire construire l'oratoire et le musée dans lesquels se trouvent aujourd'hui les gravures, les tableaux et les plans qu'il avait rassemblés de toutes parts. Là sont les portraits de la Mère Angélique, de Saint-Cyran, Arnauld, Nicole, Le Maistre de Sacy, Hamon, Pascal, ce dernier offert à M. Silvy par la reine Amélie à la suite de la visite qu'elle fit à Port-Royal en 1838. On y voit également deux tableaux représentant : l'un M. d'Argenson, lieutenant de police, quand il signifie aux religieuses l'ordre de sortir du monastère; l'autre, l'exhumation des corps de Port-Royal qui donna lieu à des scènes scandaleuses auxquelles la violation même des caveaux de Saint-Denis ne saurait être comparée. On sait que Racine avait été enterré, sur sa demande, dans le cimetière du dehors. Les ennemis de Port-Royal n'attendirent même pas pour profaner sa tombe que Louis XIV eût donné l'ordre d'exhumer ses restes. La pierre qui la recouvrait fut arrachée et son nom effacé par le fer de la belle épitaphe que Boileau avait composée pour lui. Ce n'est

de Saint-Nom. Le grand autel, dont le retable était orné du beau tableau de Philippe de Champaigne, représentant la *Cène*, était dans la première travée de l'abside; derrière s'ouvrait la petite sacristie du clergé. A gauche, devant la tribune grillée de Mme de Longueville, s'élevait l'autel de Saint-Laurent et du même côté, près du chœur des religieuses, le petit autel de la Vierge. Le reste de l'église était accessible au public. Les Messieurs y entraient par la porte du cimetière du dehors ou par la grande porte avec tambour de la croisée septentrionale.

(1) Sur M. Silvy, voir les *Derniers Jansénistes*.

qu'en 1818 qu'on la transporta à Saint-Etienne-du-Mont où Racine reposait depuis 1711. Quant aux autres corps dont les sépultures furent violées à cette époque, ils furent jetés pêle-mêle dans le petit cimetière de Saint-Lambert, sous les quolibets des fossoyeurs avinés, ou déposés par les familles dans les églises de Palaiseau, de Magny, des Troux et dans quelques-unes de Paris. La petite église de Magny-les-Hameaux en reçut à elle seule une quarantaine, sans parler des cœurs enfermés dans des boîtes de plomb. Rien qu'à cause de cela le touriste qui entreprend le voyage de Port-Royal se ferait un devoir de la visiter, et nous verrons tout à l'heure que ce ne sont pas les seules reliques qu'elle possède.

III

MAGNY-LES-HAMEAUX

Le bourg de Magny-les-Hameaux, autrefois Magny-Lessart, est situé, tout près de Chevreuse, au sommet d'une colline qui sépare les vallées du Rhodon et de la Mérantaise. La route qui y conduit se ressent encore du « désert » de Port-Royal, mais les approches en sont tout à fait riantes, du moins par un beau jour d'été.

La première maison qui tire l'œil en y arrivant est précisément celle des sœurs de Sainte-Marthe. Nous y entrerons quand nous aurons visité l'église, qui est une des plus pieuses que je connaisse. Songez que le bénitier placé vis-à-vis de la porte latérale, que le retable, l'autel de la Vierge et le maître-autel en marbre jaune, blanc et rouge, viennent de Port-Royal. Oui, c'est dans cette cuvette de marbre blanc, supportée par une colonnette de même matière et de même couleur, que les religieuses et les solitaires prenaient de l'eau bénite à l'entrée de l'église. Pascal, Arnauld, Nicole, Hamon, Racine, la Mère Angélique et les belles amies du dedans et du dehors, Mme de Sévigné, Mme de Sablé, Mme de Longueville y ont trempé le bout de leurs doigts. C'est devant cette statue de la Vierge, c'est au pied de ce

maître-autel que ces confesseurs et ces pénitentes s'agenouillaient matin et soir. Il ne manque, au-dessus du retable, que la *Cène* de Philippe de Champaigne, qui est au musée du Louvre (1), et les deux images de la Vierge et de saint Jean-Baptiste par le même, qui étaient de chaque côté de ce tableau. Toutes ces reliques emplissent de je ne sais quelle poésie cette église de campagne, où les souvenirs se lèvent à chaque pas que l'on fait. J'ai dit qu'une quarantaine de corps y avaient été transportés en 1711, lors de la violation des tombes de Port-Royal. Par malheur, le curé de cette paroisse n'avait pas les jansénistes en odeur de sainteté. On n'a qu'à lire, pour s'en convaincre, l'étrange procès-verbal qu'il rédigea dans la circonstance (2). Au lieu donc de

(1) Le musée du Louvre possède également du même peintre l'admirable *Christ au tombeau* et le bel ex-voto qu'on appelle les *Religieuses* qui décoraient autrefois l'abbaye de Port-Royal.

(2) Voici ce procès-verbal :

Réception des corps exhumez du monastère de Port-Royal des Champs et réinhumez en l'église de Magny.

« Les 16 et 17 décembre mil sept cent onze ont étez inhumés en cette église les corps et cœurs ci-dessous mentionnez exhumez du monastère de Port-Royal des Champs situé en cette paroisse et détruit entièrement par autorité royale et ecclésiastique a cause de refus que les religieuses de lad. abbaïe ont fait d'abandonner une doctrine et des sentiments non conformes à ceux de l'Eglise touchant la prédestination et la grâce et pour avoir soutenu la doctrine de Jansenius avec plus d'opiniâtreté qu'il ne l'avait avancée lui-même. En punition d'une si condamnable désobéissance dans des religieuses qui sur de pareilles matières dont elles ne pouvaient être juges par elles-mêmes sont inexcusables de n'avoir voulu se soumettre au jugement de leurs supérieurs dans la foy comme le sou-

procéder à l'inhumation des cercueils et des cœurs en plomb qui lui avaient été remis avec les soins et la piété que comportait cette triste cérémonie, il les déposa au

verain Pontif et leur archevêque pour suivre avec autant d'opiniâtreté que d'aveuglement des pasteurs étrangers et mercenaires auxquels elles s'étaient entièrement dévouées après en avoir été séduites par leurs erreurs. Pour toutes ces justes raisons après une patience et des tempéramens dignes de la douceur de l'Eglise et de l'Esprit saint qui la gouverne les susd. abbesse et religieuses toujours rebelles ont été dispersés en différents monastères du Royaume avec lettres de cachet et leur maison condamnée comme le rendez-vous du parti des Jansénistes a été entierrement démolie jusqu'aux fondemens et mis en terres labourables jusqu'à l'exhumation des corps enterrés dans led. monastère, lesquels ont étez rendus en partie aux familles qui les ont redemandez et le reste dans une même fosse au cimetière de Saint-Lambert comme plus proche ; à l'exception des corps et cœurs en plomb qui n'ont point été rapelez par leurs familles, lesquels pour plus grande seureté ont été mis en cette église leur paroisse dans la nef de la Vierge sous des pierres blancs avec des noms et chiffre suffisant pour en facilité la recherche si un jour besoin en était.

» Le cercueil en plomb de messire Claude Grenet, prêtre docteur de la maison et société de Sorbonne, ancien curé de la paroisse Saint-Benoit à Paris, décédé le 15e mai 1684, âgé de 79 ans.

» Autre cercueil de plomb ou gist le corps de messire Pierre Leroy, sieur de la Potterie, prêtre, décédé le 10 septembre 1670, âgé de 87 ans et demi.

» Autre cercueil en plomb de messire Sébastien-Joseph de Camboust de Pontchasteau, décédé à Paris le 27e juin 1690, âgé de 57 ans.

» Autre cercueil en plomb de haut et puissant seigneur messire Charles-César de Camboust, chevailler de Coislin, décédé à Versailles le 10e février 1699, âgé de 57 ans, *requiescat in pace*.

» Premier cœur en plomb de Simon Akakin, Sr Duplessis, mort le 12 avril 1705, âgé de 68 ans.

» Deuxième cœur en plomb d'Antoine d'Asson.

» Troisième cœur en plomb de Catherine Angran.

» Quatrième cœur en plomb de François Bouilly.

» Cinquième cœur en plomb de Catherine de Ricoüan, veuve

hasard dans la nef de la Vierge, sans même prendre la peine de les mettre sous leurs pierres tombales respectives. En sorte que ces pierres tumulaires, couchées sur le sol humide en guise de dalles, auraient été à tout jamais perdues sans l'abbé Lejour qui, dans un louable sentiment artistique, les fit relever, en 1862, pour les dresser le long des murs, où elles rappellent à présent les odieuses profanations dont elles furent témoins.

On conçoit après cela que les dernières survivantes de la communauté des sœurs de Sainte-Marthe se soient retirées à Magny pour y finir leurs jours (1).

de M. Pierre Benoist, cons^er^ au grand conseil, décédée le 17 mai 1699.

» Sixième cœur en plomb de la Révérende Mère Marie-Angélique Suyreau, 22 ans, abesse de Maubuisson, et décédée à Port-Royal le 10 décembre 1658.

» Septième cœur en plomb de messire François Retard, docteur en théologie de la faculté de Paris, curé de Magny, qui aurait beaucoup affectionné ce monastère.

» Neuf autres cœurs en plomb sans incriptions.

» Deux autres boettes de plomb sans inscription dans lesquelles paraissent être des entrailles.

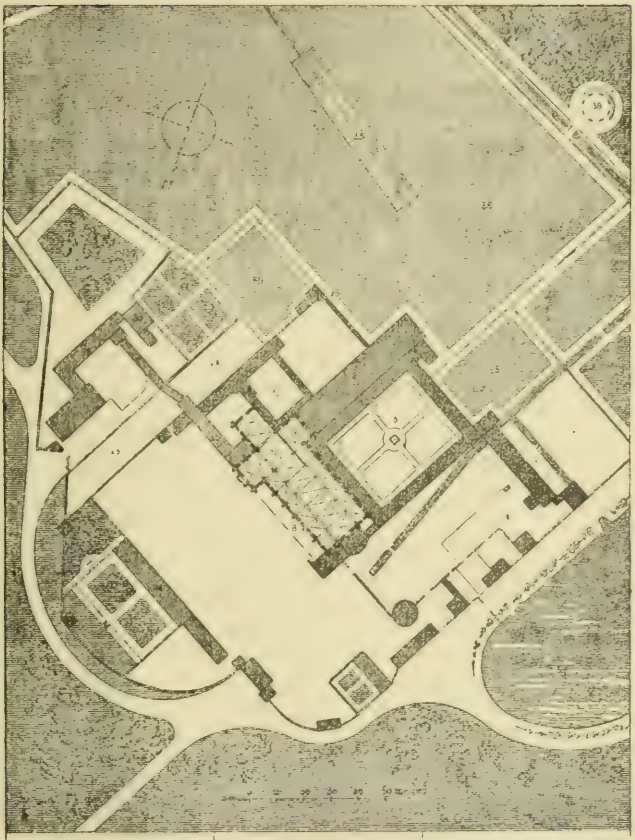
» Le tout se rapportant aux chiffres et noms marquez sur les pierres de la nef de la Ste Vierge ou ils ont été réinhumez les jours et an cy dessus et pour servir de mémoire.

» Signé : Dauril,

» Curé de Magny, et chargé par son excellence monseigneur le cardinal de Noailles, archevêque de Paris, de cette exhumation et réinhumation. »

Ce document ne mentionne que les sépultures modernes et ne dit rien de celles des XIIIe et XIVe siècles dont les pierres tombales sont aujourd'hui l'ornementation et l'une des curiosités de l'église de Magny.

(1) Sur les sœurs de Sainte-Marthe voir les *Derniers Jansénistes*.



1 Eglise
2 Grand Dortoir
3 Cloître et Cimetière
4 Cloître Saint-Charles
5 Réfectoir des Religieuses
6 Donjon.
7 Parloir
8 Cimetière du dehors.
9 Infirmerie.
10 Moulin.
11 Cour et Hangar du Moulin
12 Cour de l'Infirmerie
13 Jardin des simples
14 Basse-Cour.
15 Poulailler
16 Grange.
17 Colombier
18 Maison de M. de Sainte-Marthe
19 Chambre de Saint Thibault.
20 Entrée de l'Abbaye.
21 Cour du dehors.
22 Logement des Hôtes.
23 Terrain en glacis
24 Chirurgie Pharmacie
25 Salle des Hôtes
26 Tour et Parloir de l'Abbesse
27 Cour du dedans de l'Abbaye
28 Fontaine de la Mère Angélique.
29 Jardin de l'Abbesse.
30 Hôtel de Mlle de Vertus.
31 Hôtel de Mme de Longueville.
32 Ecurie, Forge et Menuiserie
33 Ancienne Tour
34 Tannerie
35 Canal
36 Potager
37 Buanderie
38 Solitude
39 Etang

PLAN DE L'ABBAYE DE PORT-ROYAL DES CHAMPS

Cette communauté a une histoire qui n'est point banale. Fondée en 1713 par Mme Jourdan, veuve du sculpteur Théodon, avec l'agrément du cardinal de Noailles, elle ne put, malgré tout, obtenir de lettres patentes du roi et fut obligée d'abandonner, en 1793, la plus grande partie des écoles qu'elle tenait à Paris. Réunies de nouveau en 1801, les sœurs de Sainte-Marthe furent autorisées par un décret impérial en date du 14 juin 1810, et desservirent à partir de ce moment les principaux hôpitaux de Paris : Cochin (1810), Saint-Antoine (1812), Beaujon (1813), puis l'Hôtel-Dieu, la Pitié, sans compter l'Ecole polytechnique, les lycées Louis-le-Grand, Saint-Louis, etc. Elles établirent alors le siège de leur communauté à l'hôpital Saint-Antoine, en souvenir de leur première maison de la rue de Montreuil.

Elles vécurent en paix jusqu'à la fin du second empire. Mais après le concile de 1870, elles furent en butte, à cause de leurs doctrines suspectes, aux tracasseries de l'autorité ecclésiastique, qui, peu à peu, les empêcha de se recruter. Pour comble de malheur, le Conseil municipal de Paris, n'écoutant que ses passions antireligieuses, entreprit, à la suite du 16 mai, de laïciser tous les hôpitaux. Prise entre deux feux, l'ultramontanisme d'un côté et le jacobinisme de l'autre, ces pauvres sœurs se virent dans la dure nécessité d'abandonner une à une toutes leurs maisons, et se retirèrent à Magny-les-Hameaux. On n'a pas oublié l'admirable lettre que leur supérieure générale adressa au directeur de l'Assistance publique, le 15 juin 1880, pour le prier de les décharger de l'hôpital de la Pitié. « La communauté

de Sainte-Marthe, disait-elle, n'a jamais pu accepter les nouveaux dogmes que l'Eglise moderne impose à la foi catholique. Le clergé ne lui a pas pardonné sa résistance... » Elles habitent à Magny la maison blanche que M. Silvy leur avait donnée en 1834 pour y faire l'école aux jeunes filles du pays. Cette maison est à l'entrée du bourg, à droite, et donne sur un beau jardin entouré de murs. Elle se compose d'un rez-de-chaussée et d'un premier étage. Le réfectoire est assez grand et décoré de portraits des supérieures de l'ordre. Elles étaient dix-neuf en 1882 ; elles sont à peine une dizaine aujourd'hui. Leur unique passe-temps est la prière. Elles possèdent une relique précieuse et d'une authenticité incontestable : c'est le buste en cire de la Mère Angélique. Le visage fut, croit-on, moulé par la Mère Angélique de Saint-Jean ; le buste est habillé d'étoffe provenant du costume même de l'abbesse réformatrice... (1).

(1) Voici les pièces de transmission qui constatent l'authenticité de cette relique :

« Ce visage en cire et cette forme de buste ainsi arrangés viennent de Port-Royal des Champs. On a lieu de croire que le visage est de la façon de la Mère Angélique de Saint-Jean et que l'habillement est fait d'habits de la Révérende Abesse Mère réformatrice que ce visage représente. Le tout avec sa boîte a été remis lors de la destruction de cette sainte maison à Mlle Letourneur et passé à Mlle Levasseur ; a été à Mlle Levasseur, nièce de la précédente, à M. Helin, enfin à Mlle Branché en l'an 1775, en foi de quoi elle a signé.

» Signé : Marie-Philippe Branché. »

« J'ai reçue aujourd'hui seize octobre mille sept cent quatre-vingt-deux, de Mlle Branché, ce buste de la Révérende mère Angélique et je l'ay placé dans la chapelle ou tribune de ma comunauté, à l'effet d'être vénérée, et d'attirer sur elle les bénédictions du Seigneur ; et dans le dessein de m'obtenir par

N'est-ce pas une chose touchante et digne de remarque que cette pieuse relique, après avoir passé de mains en mains, depuis la destruction de l'Abbaye, soit tombée aux mains des religieuses qui continuent et finissent, hélas ! les traditions de sagesse et de charité de la vénérable fondatrice de Port-Royal des Champs ?

l'intercession de cette illustre réformatrice, son esprit de foy et de charité.

» Signé : Sr Jeanne Desmoutiers de Merinville.
» *Abesse de Lettré.* »

« J'ai reçu de Mme de Merinville notre Abesse, ce précieux dépot à notre sortie de Lettré, en 1792, pour la société avec laquelle je suis en 1814, avec Mlle Fabrie et Vacherot, membres de notre dite maison, en foi de quoi nous avons signé.

» Signé : Marguerite-Louise Marchand — Rse.
» Marie Catherine Fabre, S. E. Vacherot. »

« Nous soussigné remettons à Mlle Félicie, amie et bienfaitrice de la maison de l'abbaye de Lettrés, cette relique qui nous avait été donnée, elle a promis de la faire remettre après elle à celle qui resterait de la maison.

» A Paris, ce 9 avril 1816.

» Signé : M.-E. Fabre.
» E.-G. Vacherot. »

« La présente relique a été trouvée par moi soussigné, en 1832, au fond d'une obscure et profonde armoire d'un appartement occupé par mon père, rue des Tournelles, 58, à cette époque, et qui avait été précédemment habité par Mlle Félicie. Mon père en a fait hommage à M. Silvy, alors propriétaire de Port-Royal.

» Ce 9 mai mil huit cent soixante-trois.

» Signé : Locré.

« Ce buste et sa boîte doivent être remis après ma mort aux sœurs de Magny.

» Le 25 aoust 1835.

» Signé : Sylvy. »

RACINE A PORT-ROYAL [1]

Il y a quelques années, visitant les Granges, avec la permission de la femme distinguée qui s'est fait un devoir d'y respecter religieusement l'ancienne distribution des appartements des Messieurs, je ressentis une véritable émotion en entrant dans la petite chambre que Racine adolescent avait occupée à côté de celle de Nicole; et, mes souvenirs aidant, il me sembla, en regardant par une fenêtre qui donne sur le vallon boisé de Port-Royal, que se levait devant moi, comme à travers l'œil rond d'une énorme lanterne magique, toute la vie du grand poète. Car c'est là, dans ce cadre unique au monde, que se forma l'esprit de Racine; c'est là qu'il balbutia ses premiers chants et qu'après avoir trahi ses bons vieux maîtres, après avoir été lui-même trahi par sa maîtresse, il revint faire pénitence et dormir son dernier sommeil. C'est son avant-dernier que je devrais dire, puisque douze ans après sa mort, un ordre de Louis XIV fit enlever ses restes de cette terre sainte.

Et je me souviens qu'en parcourant du même pas lent les allées de la « ferme » et les quarante-quatre ans qui s'écoulèrent entre l'arrivée du petit Racine aux Granges (1655) et la date de sa mort (21 avril 1699), mon

(1) Extrait du *Gaulois* du 25 avril 1899.

esprit se complaisait à des remarques où les profanes ne verront peut-être que les effets du hasard, et où, moi, je crois voir les effets de la « grâce », disons, si vous aimez mieux, les coups mêmes de la Providence.

Ainsi, n'est-il pas curieux que Racine soit venu au monde pendant le séjour que les solitaires, chassés de Port-Royal, firent à la Ferté-Milon, dans sa famille, en 1639; qu'il soit arrivé aux Granges juste au moment de la dispersion de l'école (1655); qu'il ait songé à faire du théâtre à l'heure même où M. Singlin était obligé de prendre la fuite pour ne pas recevoir une lettre de cachet; qu'il ait renoncé au théâtre pour se réconcilier avec Port-Royal à la veille de la dernière persécution; que son Abrégé de l'histoire de l'Abbaye, écrit pour le cardinal de Noailles dans la pensée d'en éloigner la foudre, ait contribué plutôt à l'y précipiter; qu'il soit mort après tous les solitaires (1); qu'il ait voulu être enterré dans le cimetière de Port-Royal et qu'il ait prévu en quelque sorte la profanation de ses tombeaux quand il écrivait l'admirable page du *Songe d'Athalie*?...

Et comment expliquez-vous tout cela? me demandait un compagnon de voyage.

Oh! d'une façon bien simple. Il est rare que les âmes bien nées ne finissent pas dans la religion de leur berceau. Et par religion j'entends les idées, la morale et

(1) M. de Sacy était mort en 1648, la même année que la Mère Angélique de Saint-Jean; M. Le Tourneux en 1686; M. Hamon en 1687; M. de Pontchâteau et M. de Sainte-Marthe en 1690; Mlle de Vertus en 1692; Lancelot et Nicole en 1695; Domat et le duc de Roannez en 1696; de Tillemont et du Fossé en 1698.

comme le premier pli qu'elles ont reçus. Les Jésuites le savaient bien quand ils faisaient la guerre aux petites écoles de Port-Royal, car il faudrait être aveugle pour ne pas voir aujourd'hui à la grande lumière de l'histoire que, sous le couvert d'une querelle dogmatique, ils ne poursuivaient qu'une chose : le monopole de l'enseignement. « Donnez-moi l'éducation, disait Leibnitz, et je changerai en un demi-siècle la face de l'Europe. » En s'attaquant aux petites écoles, les Jésuites voulaient écraser Port-Royal dans l'œuf.

L'illustre poète d'*Athalie* subit donc malgré lui l'influence de l'éducation janséniste qui lui avait été donnée dans sa famille d'abord, à Port-Royal ensuite ; et cette influence avait jeté dans son âme des racines si profondes que, quoi qu'il fît, il ne put jamais les en arracher. Même après avoir rompu publiquement avec ses premiers maîtres, quand cette rupture paraissait définitive, il se sentait de temps en temps, sous le coup des chagrins de l'amour et des ennuis de la carrière qu'il avait embrassée, ramené malgré lui vers la maison natale où sa grand'mère, qui devait se retirer un jour à Port-Royal auprès de l'abbesse, sa fille, l'avait bercé tout enfant avec les histoires de l'Abbaye ; vers le collège de Beauvais où il était resté quatre ans et où il avait suivi la méthode de MM. Wallon de Beaupuis et Lancelot ; vers la petite école des Granges enfin, où, pendant l'exil de M. Le Maître qui lui avait appris le latin et le grec, il défendait sa bibliothèque contre la gent rongeuse des rats !... Il avait été la propre dupe de son imagination brillante. Il croyait sérieusement alors que l'amour suf-

fisait au bonheur et que la gloire effaçait tout, jusqu'au souvenir. Mais il s'était vite aperçu que l'homme tient au passé par des liens multiples qui peuvent se détendre, mais qu'on ne brise jamais tout à fait. On a même quelque peine à s'expliquer sa rupture avec Port-Royal quand on a lu l'admirable lettre de M. Le Maître au « petit Racine », qui finit par ces mots touchants : « Bonjour, mon fils, aimez toujours votre papa comme il vous aime. » Mais les âmes de poète, sensibles et impressionnables comme celle de Racine, ne veulent pas être contrariées dans leur vocation. Ce sont des feuilles d'ortie qui piquent les mains quand on ne sait pas les prendre. Or, il faut bien reconnaître que MM. Le Maître et de Sacy, qui dirigeaient le « petit Racine », s'y prirent assez maladroitement pour le faire entrer dans la voie de leurs préférences. Soit qu'ils aient méconnu le talent naissant de leur élève pour la poésie, soit qu'ils aient voulu l'en dégoûter, ils allèrent contre leur but en blessant son amour-propre.

Si, au lieu de l'humilier en se moquant de ses premiers vers qui valaient mieux, à tout prendre, que les essais informes de M. de Sacy, ils avaient su le diriger dans ses goûts, peut-être leur aurait-il donné cette satisfaction de ne point toucher au théâtre. Cela aurait été, à coup sûr, une perte irréparable pour l'art dramatique, mais ce que les Lettres françaises auraient perdu de ce côté, elles l'auraient certainement retrouvé d'un autre. Il en est du génie comme des fleuves : on peut les endiguer, les détourner de leur cours naturel, on ne peut pas les empêcher de couler. J'ai comme idée que Racine, en

se repliant sur lui-même, aurait pu doter la France de l'épopée nationale qu'elle attend toujours, car la Bible dont son âme était tout imprégnée lui avait fait la tête épique. Mais non, Port-Royal, tout en étant ouvert aux quatre vents de l'esprit humain, avait contre le théâtre un préjugé indéracinable — ce qui n'empêchait pas nos Messieurs de mettre aux mains de leurs élèves les chefs-d'œuvre du théâtre grec et latin et d'autres livres de littérature tout aussi profanes.

Ce fut leur trop grande sévérité à l'égard des auteurs dramatiques qui détermina le poète de la *Thébaïde* à rompre avec eux. Lorsqu'il s'entendit traiter, comme un simple Des Maretz, d'empoisonneur public par un homme comme Nicole, qui était la bonté et la tolérance mêmes, Racine, piqué au vif, oublia tout ce qu'il devait à ses anciens maîtres et riposta à l'écrivain des *Visionnaires* par une petite lettre à coup sûr très spirituelle, mais qui dépassait outrageusement la mesure. Cette lettre, en effet, passait par-dessus la tête de Nicole et frappait tout le monde de Port-Royal en pleine poitrine. Vous pensez si les Jésuites se frottèrent les mains !...

Evidemment Racine commit là une mauvaise action ; cependant on aurait tort de lui en faire un crime, car il s'en repentit toute sa vie, et puis, s'il avait cela de commun avec tous les poètes d'être facilement irritable, il n'était pas méchant de sa nature. L'aurait-il été qu'il ne serait pas allé très loin dans cette voie, car il avait à côté de lui un homme qui se serait chargé de l'amender, de l'adoucir. J'ai nommé Boileau-Despréaux. On peut dire de celui-là qu'il fut le bon génie de Racine. Sans

parler de l'heureuse influence qu'il exerça sur lui dans le domaine littéraire, c'est Boileau qui, lors de la réimpression malencontreuse des *Visionnaires*, où Racine était nommé en toutes lettres, empêcha son ami d'envoyer à Nicole une deuxième réponse beaucoup plus cruelle que la première. C'est lui qui, en 1677, après la chute de *Phèdre*, le réconcilia avec Port-Royal, quand il se sentit touché de la grâce. Et il faut voir avec quel empressement il se prêta à cette œuvre de réconciliation ! La porte de Nicole ne fut pas longue à s'ouvrir, elle était enfoncée d'avance, mais celle d'Arnauld offrit plus de résistance. D'abord Arnauld avait plus de rancune que Nicole pour tout ce qui le regardait, ensuite il en voulait à Racine d'avoir essayé de ridiculiser la Mère Angélique, en contant l'anecdote du capucin qu'elle avait pris pour un jésuite et traité comme tel au réfectoire de l'Abbaye. Cependant la porte d'Arnauld ne résista pas longtemps aux assauts répétés de l'auteur du *Lutrin*.

La dernière fois qu'il revint à la charge, ce fut après la publication de la pièce de *Phèdre*. Cela lui était d'autant plus commode que Racine, dans un passage de l'Avertissement, exprimait le désir « de réconcilier la tragédie avec une quantité de personnes célèbres par leur piété et par leur doctrine, qui l'ont condamnée dans ces derniers temps ».

Boileau prit donc un jour un exemplaire de *Phèdre* et le porta à Arnauld, qui habitait alors le faubourg Saint-Jacques. Justement il y avait ce jour-là chez lui une assez nombreuse compagnie de théologiens. Boileau

entre, ouvre l'exemplaire de *Phèdre*, lit le passage de l'Avertissement que je viens de citer et, prenant le taureau par les cornes, soutient comme il le savait faire que cette tragédie est irréprochable, même devant la casuistique.

La discussion s'engage. Les théologiens semblent d'un avis contraire. Boileau tient bon ; mais il se sent à bout d'arguments quand Arnauld, qui avait jusque-là gardé le silence, se lève et dit : « Si les choses sont comme il prétend, il a raison, et la tragédie est innocente. » L'oracle avait parlé, il n'y avait plus qu'à s'incliner. Pourtant, quelques jours après, Arnauld, ayant lu la pièce, fit cette objection à Boileau : « Pourquoi Racine a-t-il fait Hippolyte amoureux ? » Cette fois, ce fut Racine lui-même qui se chargea de répondre. Quand il sut par son ami qu'il n'avait plus qu'à se présenter, il accourut au faubourg Saint-Jacques, et, avant même d'ouvrir la bouche, se jeta aux pieds d'Arnauld, qui, tout confus, tomba aux siens, et cela en présence de Boileau et des autres personnes qui se trouvaient là...

Ah ! les admirables gens, et que tout ce monde de Port-Royal était bien fait pour se comprendre !

A dater de sa conversion, l'Abbaye n'eut pas de protecteur plus vigilant que Racine ; on peut dire qu'il la couvrit de son corps, qu'il lui fit un rempart de sa gloire, car la Cour et l'Archevêché le trouvèrent devant eux chaque fois qu'ils voulurent prendre des mesures de rigueur à l'égard des religieuses. Il était en prière dans l'église quand M. de Harlai vint à Port-Royal, le 17 mai 1679, pour signifier à la Mère Angélique de Saint-

Jean l'ordre de ne plus recevoir de novices ; un peu plus tard, lorsque M. de Noailles fut nommé à l'archevêché par la grâce de Mme de Maintenon, Racine n'hésita pas à lui faire visite, dès son arrivée à Paris, pour l'intéresser au sort de ses nobles clientes. A plus forte raison s'employa-t-il auprès du cardinal le jour où sa tante devint abbesse. Il ne pensa, il ne vécut que pour Port-Royal, et s'il continua d'aller à Versailles, ce fut moins pour faire sa cour au Roi que dans le dessein de « l'humaniser ». Il en était arrivé à ce point que tout ce qui lui rappelait son ancienne vie lui était odieux. Il écrivait un jour à son fils pour le prier de ne jamais assister à la Comédie et de ne point céder à la tentation de faire des vers français qui ne serviraient qu'à lui dissiper l'esprit, et, s'il ne rougissait pas des siens, il s'était bien promis de ne plus en faire. Mais on sait ce que valent ces sortes de serments.

Il suffit que Mme de Maintenon le priât un jour de faire pour ses filles quelque espèce de poème dont l'amour fût entièrement banni, pour qu'il se laissât reprendre. Encore eut-il bien soin, quand il fit ses admirables tragédies d'*Esther* et d'*Athalie*, de choisir des sujets bibliques qui lui permissent, par voie d'allusion, de plaider la grande cause de Port-Royal des Champs. On connaît ces vers où l'allusion est plus que transparente :

Ton Dieu n'est plus irrité :
Réjouis-toi, Sion, et sors de la poussière !
. . . . . .

Du séjour bienheureux de la Divinité,
Je descends dans ce lieu par la grâce habité.

. . . . . .

Que d'ennemis lui font la guerre !
Où se peuvent cacher tes saints ?

. . . . . .

Hélas ! ils ont des rois égaré le plus sage.

. . . . .

Et tant d'autres qui chantent dans toutes les mémoires !....

Qu'ajouterai-je à présent qui ne soit connu sur les dernières années de la vie de Racine ? Comme l'a si bien dit Sainte-Beuve, le poète était à ce moment tout fondu dans le chrétien. Il n'est pas jusqu'à la maladie cruelle dont il était affligé qui ne lui fût un sujet de mortification. Dans les crises les plus douloureuses, il remerciait Dieu de lui donner la force de supporter son mal avec patience, et comme pour témoigner que le vieil homme était mort en lui, il brûlait sur son lit de souffrances l'exemplaire de ses œuvres qu'il avait entrepris de corriger de sa main. Que lui importait la gloire humaine à la veille de comparaître devant Dieu !...

Il avait une fille aînée dont l'établissement lui causait beaucoup de soucis. Quand on lui eut trouvé un mari à sa convenance, il voulut que la bénédiction nuptiale lui fût donnée par le curé de Saint-Séverin, qui était un janséniste, et le soir des noces, avant que les nouveaux époux se retirassent dans leur chambre, il tint à leur réciter, comme pasteur domestique, la substance de l'instruction du curé.

Enfin, quand il sentit venir la mort, il prit sa plume

et demanda à être enterré dans le cimetière des domestiques de Port-Royal, au pied de la fosse de M. Hamon, et légua huit cents livres à l'Abbaye.

Qui lui aurait dit alors que douze ans après avoir exaucé son vœu, Louis XIV donnerait l'ordre d'exhumer ses restes, et qu'il s'en irait poursuivre son dernier somme à côté de Pascal, sous les voûtes de Saint-Etienne-du-Mont !

Laval — Imprimerie Moderne, 10, rue du Viaduc.

CORNEILLE, RACINE

ET

MOLIÈRE

Lausanne. — Imprimerie Georges Bridel.

CORNEILLE, RACINE

ET

MOLIÈRE

DEUX COURS

SUR LA POÉSIE DRAMATIQUE FRANÇAISE
AU XVIIe SIÈCLE

PAR

EUGÈNE RAMBERT

Ancien professeur à l'Académie de Lausanne ;
professeur à l'Ecole polytechnique fédérale de Zurich.

LAUSANNE

A. DELAFONTAINE LIBRAIRE-ÉDITEUR

1861

AVERTISSEMENT.

Les leçons dont ce volume se compose ont fait la matière d'un enseignement public.

Frappé du peu d'empressement que les jeunes gens de la Suisse française mettent aujourd'hui à l'étude de la littérature classique du XVIIe siècle, nous nous sommes demandé s'il n'y aurait pas moyen de leur en faire mieux sentir l'intérêt. Dans ce but, nous avons entrepris à Lausanne une série de cours publics sur cette grande littérature, trop négligée parmi nous. Un premier cours a été consacré aux prosateurs. Deux autres ont eu pour objet la poésie dramatique. Ce sont ces derniers que nous réunissons dans ce volume.

Il ne pouvait entrer dans notre dessein de faire un travail complet sur le sujet que nous abordions.

L'essentiel, à nos yeux, n'était pas d'instruire, mais de réveiller un goût qui se perd. Nous avons donc concentré notre attention sur quelques points importants. Les plus grands poètes, Corneille, Racine et Molière, nous ont seuls occupé. Encore avons-nous choisi dans leurs œuvres.

Nous ne saurions, en Suisse, goûter les auteurs français du XVIIe siècle exactement de la même manière qu'ils sont goûtés en France. Notre point de vue doit différer à plusieurs égards ; mais il serait bien fâcheux qu'ils nous restassent étrangers. Placée entre la France et l'Allemagne, si la Suisse a une mission dans le développement intellectuel de l'Europe, ce doit être celle d'intermédiaire entre les deux peuples. Comment la remplir sans les comprendre l'un et l'autre?

Jusqu'à quel point avons-nous réussi dans la tâche que nous nous sommes proposée? Nous l'ignorons ; mais nous l'avons entreprise dans la ferme espérance de faire une chose utile.

Nous adressons spécialement cet ouvrage aux personnes chargées de l'enseignement de la littérature française dans les établissements d'instruction publique de la Suisse française et de la Suisse allemande.

PRÉFACE.

Qu'y a-t-il à dire encore sur l'histoire des lettres françaises au XVIIe siècle?

Dans un sens peu de chose.

Toutes les sources ont été fouillées, et il faudrait une rare bonne fortune pour découvrir des documents nouveaux de quelque intérêt.

Toutes les œuvres de cette époque ont été étudiées et discutées. Les meilleures sont devenues classiques et sont dans toutes les mémoires. Les autres ont fait l'objet de nombreux jugements.

On a abordé si fréquemment et à des points de vue si divers cette partie de la littérature française, qu'on ne saurait y revenir sans se condamner à redire souvent ce qui a été déjà dit.

Et cependant ce sujet, comme d'autres mille fois

traités, n'est pas encore épuisé, et l'on peut prédire à coup sûr qu'il ne le sera jamais. L'esprit humain chemine toujours. Tantôt il avance, tantôt il a l'air de reculer, et à chaque pas en avant ou en arrière, il voit les choses sous un autre jour et sous une perspective nouvelle. Les jugements que porte la postérité sur les grands hommes et sur les grandes œuvres du passé, se trouvent ainsi exposés à des révisions successives et de tous les moments.

Au XVIIIe siècle, les lettres françaises classiques furent envisagées comme le seul modèle du beau. Toute autre littérature paraissait entachée de barbarie; c'était l'école par excellence pour se former l'esprit et le goût. Telle était du moins l'opinion des rhéteurs français, et partout les personnes qui se piquaient de littérature en jugeaient ainsi. Mais, à la fin du XVIIIe siècle, il se produisit une singulière réaction. Elle commença en Allemagne. Favorisée par l'éclat nouveau dont brillait la littérature allemande, excitée par quelques critiques d'un grand savoir et d'un esprit supérieur, elle se porta aux dernières extrêmités. Corneille et Racine durent s'effacer devant Shakespeare et les Grecs; Molière dut céder le palme à Aristophane et à Plaute, et le bon Lafontaine fut convaincu d'avoir gâté Esope.

Bientôt ces doctrines nouvelles se répandirent en France, où elles firent de nombreux prosélytes, dont le zèle s'exalta par la résistance qu'ils rencontrèrent. Le romantisme fut prêché avec autant de ferveur que les croisades du temps jadis, et l'on put un ins-

tant concevoir des craintes sérieuses sur l'avenir réservé à la gloire des écrivains français réputés jusque là les plus grands.

Dès lors on s'est un peu calmé; mais le procès est toujours pendant.

Plusieurs, entraînés par la pente du siècle, se sont détournés de ces débats. La lice demeure ouverte, et il y a bien encore quelques champions désireux d'y rompre une lance; mais un vide s'est fait dans les rangs des spectateurs. A Rome, on désertait le théâtre pour les émotions du cirque; de nos jours on déserte la poésie pour les émotions de la Bourse.

Parmi ceux qui sont restés sensibles au charme des lettres, il en est dont les jugements sont toujours aussi absolus et aussi franchement exclusifs que dans le temps où la discussion était le plus vive. Ils y mettent moins de passion et autant d'étroitesse d'esprit.

D'autres, fatigués d'une discussion qui n'a pas eu de résultat bien net, se sont réfugiés dans une sorte d'éclectisme pratique. Ils goûtent de tout; mais ils ne s'arrêtent qu'à ce qui leur plaît. Ils n'ont ni système ni parti pris, et ils évitent de réfléchir sur leurs impressions, de peur de renouveler des débats sans issue.

D'autres enfin n'ont pas renoncé à se rendre compte des choses. Ils cherchent à comprendre et à apprécier, en les comparant entre elles, les manifestations les plus diverses du génie de l'humanité. Ils font effort pour n'avoir jamais l'esprit fermé à ce qui est beau, dans quelque genre que ce puisse être.

Leur ambition serait d'atteindre à un point de vue assez élevé pour qu'il leur fût possible de rendre justice à tous.

Si quelque chose de l'esprit qui les anime perçait dans cet ouvrage, peut-être ne paraîtrait-il pas suranné en naissant.

Ils ne sont pas encore si nombreux, en effet, les critiques vraiment larges qui appartiennent à ce dernier groupe, et qui ont fait de la poésie française du siècle de Louis XIV une étude spéciale. Quelques-uns des plus distingués parmi les littérateurs modernes n'en font pas partie. Il n'y a pas si longtemps que nous avons entendu, à Paris, un professeur de Sorbonne, qui jouit d'une réputation sérieuse et méritée, poser en principe qu'avant le XVIIe siècle les lettres françaises n'ont rien de beau, sinon ce qui le fait pressentir, et rien après, sinon ce qui le rappelle. Il y a moins longtemps que nous avons entendu, en Allemagne, un professeur tout aussi connu, parler avec un sourire inexprimable de la *barbarie* où la poésie française avait toujours été plongée. Les principes, ou plutôt les préjugés et les antipathies, que représentent ces deux hommes de talent sont encore profondément enracinés. Dans les deux pays l'enseignement en est infecté, et il faut pour s'en débarrasser une certaine souplesse d'esprit.

Que la critique française du XVIIe et du XVIIIe siècle ait mal compris les œuvres de l'étranger et les ait jugées légèrement et de haut, que Boileau ait fait tort au Tasse et Voltaire à Shakespeare, cela est

incontestable et fort naturel. Tous les peuples qui, à un moment quelconque, devancent les autres dans les raffinements de la civilisation, affectent à leur égard des airs de supériorité. Ils les regardent de la même façon qu'une femme du monde, qui a la peau délicate et la main blanche, regarde un paysan aux mains calleuses et au teint bruni. La critique allemande est tout aussi excusable d'avoir méconnu la littérature française. Lorsqu'elle a rendu ses oracles les plus sévères et les plus fameux, dans le temps des Lessing et des Schlegel, l'Allemagne était en veine de création; elle enfantait une poésie, elle était artiste, et l'on sait que les artistes se jugent toujours mal les uns les autres. C'est trop que de vouloir à la fois créer et comprendre. Quand l'activité créatrice domine, la critique entre à son service et ne fait plus que répéter ce qu'on lui souffle à l'oreille. Pardonnons à la muse germanique si, s'éveillant tout à coup d'un long sommeil, elle s'est redressée de toute sa hauteur en face de la muse française, et l'a traitée à peu près comme Lamartine a traité Lafontaine. Le poète ne s'oublie pas; lorsqu'il descend sur le terrain de la critique, c'est qu'il a besoin de prêcher pour sa paroisse.

Mais aujourd'hui que ces deux muses rivales sont tombées trop bas pour pouvoir se regarder avec beaucoup de fierté, et que l'esprit critique a décidément pris le dessus, le moment paraît favorable pour se rapprocher les uns des autres.

Quelques-uns pensent qu'un seul chef-d'œuvre vaudrait mieux que toute la critique du monde.

Peut-être ; mais, en attendant qu'il vienne, ne perdons pas tout-à-fait notre temps. L'oisiveté serait le pire des maux.

Ne fût-ce que par pis-aller, et faute d'un emploi meilleur de leurs forces, l'Allemagne et la France peuvent donc aujourd'hui chercher à se comprendre. L'occasion est propice. Des deux parts on y songe et on y travaille ; mais, pour que l'on y réussisse, il faudra du temps encore et de la bonne volonté. Peut-être ne sont-elles pas placées l'une à l'égard de l'autre, de façon à ce que l'entreprise soit d'un succès facile. Elles ont trop de liens de parenté, ou elles en ont trop peu. Deux génies semblables se comprennent aussitôt ; deux génies franchement opposés arrivent parfois assez promptement à surprendre le secret l'un de l'autre, parce que chacun des deux s'oublie lui-même pour observer l'autre plus librement. Mais il y a un certain milieu qui est très défavorable à cette sorte de pénétration mutuelle, c'est lorsque les rapports sont assez nombreux pour appeler la comparaison, et les divergences assez grandes pour que la comparaison trompe sans cesse. Aujourd'hui on rencontre en France des hommes qui entendent à merveille la poésie du moyen âge, et qui n'entendent pas celle du XVIIe siècle. Ne serait-ce pas pour une raison semblable que le génie critique de l'Allemagne, qui a si bien ressaisi le génie de la Grèce antique, a si mal apprécié celui de la France moderne? Les Allemands qui goûtent Aristophane sont peut-être plus nombreux que ceux qui sentent Bossuet.

Mais, puisque la tâche n'est pas facile, il n'est que plus nécessaire de l'entreprendre, si du moins elle est vraiment utile. Or c'est ce dont on ne saurait douter.

Le génie français et le génie germanique représentent deux principes, qui ont tout à perdre à se combattre et tout à gagner à se réunir.

Le premier se distingue surtout par le sens de la forme. Aucun peuple moderne ne le possède à un plus haut degré. Voyez quelles sont les richesses spéciales de la littérature française. Pour tout ce qui rentre dans la poésie sérieuse et héroïque, d'autres littératures sont aussi riches et plus riches. La France n'a jamais été favorable à l'épopée, et jusqu'à nos jours elle semblait entendre assez mal la poésie lyrique. Quant à la tragédie, le temps n'est plus où l'on envisageait la tragédie racinienne comme un perfectionnement de celle des Grecs. Ce blasphème, contre lequel Racine eût protesté, est heureusement de ceux qui ont passé de mode. Où donc faut-il chercher, dans le domaine des lettres, les œuvres dans lesquelles l'esprit français se révèle avec une supériorité incontestée? Dans la poésie comique et dans la poésie légère, ou dans la prose. Molière, Voltaire, j'entends le Voltaire des épîtres badines, Buffon et Mme de Sévigné, sont peut-être les quatre écrivains les plus français que la France ait produits. Molière, c'est la comédie; non la comédie féérique de Shakespeare, non la comédie pamphlet d'Aristophane, mais celle que le public de Paris a toujours comprise et goûtée, celle qui fait la chasse

aux ridicules. Or le don de saisir le ridicule est un des attributs de ce sens de la forme, que choquent naturellement toutes les contradictions qui surgissent entre la lettre et l'esprit, entre l'idée et son expression, entre la réalité et l'idéal. — Buffon, c'est la prose savante : faire rentrer la science dans la littérature en la dépouillant de tout ce qui, pour le grand nombre, la hérisse de difficultés et d'épines, la rendre claire, accessible, attrayante, c'est là le triomphe de la forme. — Mme de Sévigné et Voltaire représentent la négligence gracieuse, toutes ces qualités délicates qui relèvent jusqu'aux minuties et qui font le don de plaire : c'est encore le triomphe de la forme.

Dans les œuvres de la pensée, la forme n'est pas une qualité de médiocre importance. Les rhéteurs français en ont parlé comme d'un vernis extérieur propre à flatter l'œil. Ils se sont mépris ; mais c'est bien à la France qu'il appartenait d'avoir sur la forme des théories toutes formalistes : elle n'a fait en cela que surabonder dans son propre sens. La forme est l'achèvement de la pensée. Elle répond à une des plus justes exigences, à un des besoins les plus profonds de l'esprit humain. L'esprit humain ne se repose avec satisfaction que sur ce qui est achevé, et il veut que chaque chose le soit. L'achèvement est une condition du beau et un élément de l'idéal.

Le sens de la forme est donc une faculté bien précieuse, et il convient de féliciter les peuples qui le possèdent, surtout lorsqu'ils l'ont à un degré aussi éminent que les Français. Chez eux, tout le révèle :

la littérature, les institutions, les mœurs, les goûts, l'histoire du présent et celle du passé. Nulle part il ne se manifeste d'une manière plus heureuse, plus séduisante, que dans la conversation, un art tout français. Un Français instruit n'a pas nécessairement des vues très étendues, ni des idées très profondes; mais celles qu'il a, bonnes ou mauvaises, il les conçoit avec précision et les exprime avec clarté. Par là il réussit à leur donner toute la valeur dont elles sont susceptibles; tandis qu'il est plus d'un pays où des hommes, même distingués, ne savent tirer des leurs que la moitié de ce qu'elles valent. Un savant français de second ordre peut souvent lutter avec avantage contre un savant étranger de premier ordre.

Il semble que l'on trouve quelque chose de semblable jusque dans les aptitudes physiques qui distinguent les Français. Il y a ailleurs de plus belles femmes; il n'y en a nulle part autant de jolies. Les hommes ne sont ni très grands, ni très vigoureux; mais ils sont très agiles; ils ont le talent qui consiste à utiliser toutes ses ressources. N'est-ce point par là qu'il faut expliquer la supériorité militaire de la France? A nombre égal, une armée française ne représente pas une force matérielle plus grande qu'une autre; mais aucune armée ne manœuvre avec plus de souplesse, de rapidité, d'à-propos et de vive intelligence des mouvements de l'ensemble. Le Français déploie sur les champs de bataille les qualités qui le font briller dans un salon: il a l'attaque vive et la riposte prompte; il manque rarement l'occasion; il a toujours tout son esprit présent.

Il ne serait pas difficile de trouver d'autres analogies en abordant des sujets plus graves et d'un ordre plus élevé. D'où vient, par exemple, que la France soit de tous les pays du monde, celui où la centralisation a été poussée le plus loin, et que, chose curieuse, elle se soit centralisée sous le régime de la liberté aussi bien que sous celui du despotisme? On peut faire plus d'une réponse à une question si importante et qui touche à tant de choses; en voici une qui n'est pas la seule bonne, mais qui en vaut bien une autre : la centralisation a pour effet la régularité; la régularité est une des exigences de la forme, et la forme, c'est le génie de la France.

L'on peut se rendre raison, par les mêmes causes, du caractère particulier que les tentatives de réorganisation sociale affectent volontiers en France : ailleurs les révolutions sont l'effet de quelque sentiment froissé, de quelque passion vivement surexcitée: la haine de l'étranger, celle du despotisme ou l'exaltation du sentiment religieux. En France on a vu des révolutions rationnelles et systématiques. Celle de 1789 commence par une déclaration des droits de l'homme, et s'accomplit au nom d'un système. La logique y préside. — Or la logique, c'est encore la forme.

N'y a-t-il pas enfin quelques rapports entre cette prépondérance du sens de la forme et ce besoin de domination universelle, qui fait de la France une puissance à part et dont on se méfie au loin? La forme est de sa nature envahissante; elle veut s'étendre et s'appliquer à tout. Partout où on la mé-

prise et la néglige, il s'établit entre les hommes des contrastes marqués; partout où elle est en honneur, les contrastes tendent plutôt à s'effacer. Les peuples qui dédaignent la forme sont ceux où la vie individuelle est très énergique: ils n'envahissent guère; mais ils opposent à la conquête une résistance qui pourra être dix fois vaincue sans être jamais lassée. Les peuples qui l'estiment et la cultivent recherchent la vie de société, et sont doués d'une force particulière d'expansion et d'absorption. D'où il résulte que les nations les plus polies sont volontiers les plus conquérantes. L'histoire de la France l'a bien prouvé. Non contente de vouloir imposer ses modes, elle a voulu imposer sa littérature, ses lois et sa politique. Elle a fait l'essai de tous les genres de conquête. Voltaire rêva la conquête du monde par les lettres françaises; la Révolution la rêva par la démocratie française, et Bonaparte l'entreprit par les armes.

Le génie germanique semble destiné à d'autres fonctions. Les genres littéraires où il se produit avec le plus d'avantages ne sont pas les mêmes. L'Allemagne est trop contemplative pour la comédie, trop grave pour la poésie badine et légère, trop docte pour la prose savante, qui s'y hérisse comme d'une parure des difficultés dont, en France, elle se joue. Il n'est pas rare qu'un savant français soit un écrivain distingué; en Allemagne, la science et la littérature ont fait divorce, et les savants qui, comme Humbolt, sont en même temps écrivains, peuvent être considérés comme une exception et un

phénomène. Cherchons ailleurs les spécialités du génie allemand. En ce qui touche aux lettres, la première et la plus saillante est la veine lyrique. S'il est une poésie propre à l'Allemagne, c'est bien celle que l'on ne peut nommer que d'un nom allemand, faute d'équivalent français, le *Lied*. Le Lied est pour l'Allemagne, comme la chanson pour la France, la poésie populaire; mais ce n'en est pas moins un genre sans cesse cultivé par les grands poètes, entre les mains desquels il est souvent devenu l'expression la plus heureuse et la plus élevée de tout ce qu'il y a de poésie dans le caractère national. Ils y reviennent comme Voltaire revenait à la poésie légère, comme à l'élément qui leur est naturel. Schiller n'a jamais été mieux inspiré que lorsqu'il a écrit son Lied de la *Cloche*. Aucune de ses grandes œuvres ne résume mieux son génie, ne nous en fait concevoir une plus haute idée. Et, chose caractéristique, le plus noble, le plus pur des poèmes de Schiller est à la fois le plus populaire et le plus intraduisible, double preuve qu'il est le plus allemand. — Si, après le Lied, je voulais trouver dans les choses de l'esprit quelque production spéciale à l'Allemagne, j'irais la chercher un peu en dehors de la littérature, dans cette grande évolution philosophique que, à la face de l'Europe étonnée, l'Allemagne vient d'accomplir depuis un siècle ou deux. Cette suite ininterrompue de grands métaphysiciens, Leibnitz, Kant, Fichte, Schelling et Hegel, qui de la main à la main se sont passé le flambeau de la philosophie, nous offre un des spectacles les plus

grandioses auxquels le monde ait jamais assisté. L'esprit humain tirant de lui-même et de sa propre substance les lois éternelles de l'univers, et faisant effort pour le créer à nouveau : telle est la tentative inouïe, la sublime témérité dont le génie allemand peut revendiquer la gloire. Il importe assez peu que cette tentative n'ait pas réussi au gré de ceux qui y ont consacré leur temps et leurs forces. Des travaux de ce genre ne doivent pas être assimilés aux recherches de la science positive ; ils tiennent plus ou moins de la nature libre et désintéressée de l'art. En tout cas, l'audace d'une telle entreprise et l'énergie avec laquelle elle a été conduite, témoignent d'une puissance de création philosophique, qui n'a été dépassée par aucun autre peuple, ni dans les temps modernes, ni dans l'antiquité.

Que nous apprennent ces faits? Ils nous apprennent que si l'Allemagne n'est pas la terre la plus propice aux agitations de la vie de société, elle est la patrie des contemplations solitaires et des méditations originales, que si le génie germanique n'a pas toutes les qualités de forme dont l'esprit français s'enorgueillit à juste titre, il a en revanche, et au plus haut degré, quelques-unes de ces qualités de fond, quelques-uns de ces éléments de vigueur qui permettent à l'esprit humain de se renouveler, et sans lesquels le flot créateur ne tarderait pas à s'épuiser.

Il serait facile de trouver dans la vie sociale et politique de l'Allemagne des analogies frappantes. Bornons-nous à rappeler un fait, mais un fait considérable, à savoir que si la France a rêvé la con-

quête du monde, l'Allemagne a formé de son sang les plus tenaces et les meilleures des nationalités modernes. Sans l'appoint de sang germain qu'elle reçut au moyen âge, la nationalité française elle-même ne se fût pas formée.

Ces quelques mots seraient bien insuffisants si nous voulions caractériser d'une manière complète ces deux génies rivaux. Mais nous ne songeons pas même à en tracer une esquisse. Nous ne faisons qu'en indiquer un trait détaché.

Il est clair aussi qu'il ne faut pas prendre nos distinctions trop à la lettre. L'homme tout entier se retrouve dans chaque homme. Si les uns se font remarquer par la puissance de certaines facultés, cela ne veut pas dire que les facultés contraires leur aient été refusées, cela veut dire simplement qu'il y a prédominance des unes sur les autres. L'individualité est toujours chose complexe et qui suppose la réunion de forces opposées. Dans le partage des dons aux différentes races humaines, toutes ont reçu un peu de tout; mais celle-ci peut avoir reçu un peu plus de telle sorte de talent, et celle-là de telle autre. Nos distinctions marquent seulement ce plus et ce moins.

Ces réserves faites, la différence que nous venons de signaler entre le génie allemand et le génie français, reviendrait à celle qui existe entre le fond et la forme. Or le fond et la forme sont également nécessaires aux œuvres de la nature et à celles de l'esprit. Dans ce monde, où tout est imparfait, où chaque individualité a ses faiblesses et ses lacunes, où nul ne

peut être quelque chose qu'à la condition de n'être pas tout, la limite elle-même et avec elle la forme, sont des conditions d'existence et par conséquent de force. Il est vrai que nous entrevoyons plus ou moins confusément un être absolu, vers lequel montent toutes les pensées religieuses, et pour lequel il n'existe ni forme, ni limite, parce qu'il est la puissance sans bornes, l'être dans sa souveraine liberté. Mais dans la sphère inférieure où nous place notre condition d'hommes, l'être ne se conçoit et ne se manifeste que limité par la forme. En présence de l'absolu, le fond et la forme sont contradictoires; dans le monde, ils sont unis et ne sauraient se passer l'un de l'autre. Le fond sans la forme, c'est l'inintelligible ou le chaos; la forme sans le fond, c'est la frivolité ou le néant. Or la vie, but suprême de toutes les opérations de la nature et de toutes les créations de l'art, n'est ni dans le chaos ni dans le néant.

Si donc elles étaient livrées à elles-mêmes et se jetaient chacune du côté où elles penchent, l'Allemagne et la France iraient, l'une à droite, l'autre à gauche, échouer contre l'impossible. L'esprit germain se perdrait dans ces profondeurs éthérées où l'idéal n'apparaît plus que comme une vapeur sans contours, sans mouvements, sans lumière, et se confond avec le vide; l'esprit français s'annihilerait et se consumerait dans le terre-à-terre, emprisonné dans le réel, et loin des hauteurs d'où s'ouvrent les grands horizons.

Il y a là une question vitale pour la civilisation moderne.

Les sociétés humaines, comme tous les êtres vivants, portent en elles un principe de vie et un principe de mort. Chacune a ses tendances naturelles, son génie, et à ce génie correspond toujours une pensée à faire prévaloir. Si un peuple atteint à la gloire et à la puissance, c'est que l'idée dont il est dépositaire est de celles qui ont des droits à faire leur chemin parmi les hommes, et à laisser des traces dans l'histoire. Mais il arrive un jour où cette idée a reçu son expression complète, et ce jour, solennel entre tous, est à la fois celui du triomphe et celui qui voit commencer le déclin. Imparfaite comme toutes les idées humaines, elle n'a qu'à se produire tout-à-fait pour laisser voir sa pauvreté. Dès lors elle se répète inutilement. Après avoir fait la grandeur d'une nation, elle fait sa faiblesse; elle a été l'instrument de ses progrès, elle devient l'instrument de sa ruine, et le déclin est d'autant plus effrayant que la gloire a été plus grande et le prestige plus long.

Dans le monde ancien, lorsque quelque grande puissance ainsi déchue gisait sur le sol, comme un corps rongé de pourriture, et que sa chute avait fait un grand vide sur la terre, mille peuples barbares accouraient de tous les bouts de l'horizon et se ruaient sur le cadavre. C'étaient de vastes et sanglantes curées, accompagnées d'implacables vengeances et de calamités inouïes. Mais de même que les orages ramènent la sérénité dans le ciel, ces bouleversements rétablissaient l'équilibre rompu, et du fléau naissait le remède. A force de se jeter les uns sur

les autres, les peuples finissaient par se confondre, les races par se croiser, et sur les débris de sociétés vermoulues se formaient des sociétés nouvelles, des nations jeunes et fortes.

Une race dont l'œuvre est accomplie et dont la vigueur commence à s'user, est une race perdue, si elle ne réussit pas à s'inoculer un sang nouveau, et à retremper sa vitalité épuisée dans la source universelle, la vitalité plus forte et plus durable de l'espèce.

Or de nos jours aussi il y a des forces qui s'usent, des individualités qui s'exagèrent, de grandes institutions qui se corrompent, et des peuples qui, s'ils n'y prennent garde, seront bientôt sur la pente fatale. La vigueur des races modernes n'est pas plus éternelle que celle des races anciennes. — Où trouveront-elles le remède?

Il ne faut plus compter sur les barbares. La civilisation a gagné toute l'Europe, et l'on ne voit pas quelle sorte de Vandales elle aurait à redouter. Ce remède violent n'est plus à notre portée.

Heureusement pour nous que les progrès de la civilisation, en rapprochant toutes les parties de l'Europe, en ont créé un plus doux que celui dont le Bas-Empire a goûté. A défaut d'une inoculation physique, s'opérant par une série de révolutions et de catastrophes, les peuples civilisés peuvent aujourd'hui se rafraîchir le sang par une inoculation intellectuelle et morale, qui, grâce au jeu facile des institutions modernes, est possible sans secousses.

Une individualité n'est pas chose si raide et si immuable qu'elle ne s'appauvrisse ou s'enrichisse

selon les circonstances. Que le génie d'un homme ou d'une race reste fermé à toutes les influences du dehors, qu'il se cultive dans un sens exclusif, dans le sens où il incline par nature, et il s'appauvrira rapidement. Que par un heureux échange d'idées et par un travail intelligent, il se développe dans tous les sens, de façon à ce que les facultés dont il ne possède que le germe ne périssent pas, faute d'exercice et de soins, et il ne tardera pas à s'enrichir.

L'isolement, voilà la chose la plus funeste au développement heureux d'un caractère. Un génie isolé, qui manque de correctif et de contre-poids, ne peut que s'exagérer jusqu'à la difformité et s'énerver par là même. L'isolement fut le malheur des sociétés civilisées dans le monde ancien. Les sociétés modernes sont dans une situation infinement meilleure. Si elles savent en profiter, elles peuvent se flatter d'un long avenir.

La France et l'Allemagne s'abuseraient donc étrangement en s'obstinant l'une dans ses dédains et sa suffisance, l'autre dans sa morgue et dans ses mépris. Elles ne peuvent se méconnaître qu'en s'appauvrissant toutes deux.

Elles n'en sont plus là, grâce à Dieu. Le rapprochement dont nous plaidons la cause est dans l'esprit de notre époque. Quelques-uns des hommes qui marchent à la tête de la civilisation moderne en ont compris l'importance, et y travaillent de tout leur pouvoir. Il s'opère, et ce sera sans doute l'une des grandes œuvres de ce siècle.

Zurich, le 8 août 1861.

PREMIÈRE PARTIE

LES POÈTES TRAGIQUES

CORNEILLE ET RACINE

LEÇON PREMIÈRE.

Considérations générales sur la littérature française au XVIIe siècle.

MESSIEURS,

Les noms des poètes que nous allons étudier ensemble nous reportent à une de ces époques trop rares où la nature se plaît à prodiguer le génie. Corneille, Racine et Molière font partie d'une pléiade de grands écrivains, qui rivalisèrent d'ardeur et de talent, et qui paraissent, à la distance où nous sommes, s'être donn la main pour former un groupe heureux. Il est juste que nous jetions d'abord un coup d'œil sur l'ensemble de la littérature dont ils ont augmenté l'éclat.

La période la plus brillante de la littérature française commence vers les années 1636 et 1637, au moment où parurent les premiers chefs-d'œuvre devenus classiques, et se prolonge, avec la vieillesse de Louis XIV, jusque dans le XVIIIe siècle.

Elle s'ouvre par le *Cid*, qui révéla toute la supério-

rité de Corneille, et par le *Discours sur la méthode*, qui renferme déjà ce qu'il y a de plus important dans la philosophie de Descartes, son programme. Elle s'annonce ainsi comme devant être également féconde en prose et en poésie. Au risque de débuter par une sèche énumération, dressons rapidement l'inventaire de ses plus précieuses richesses.

Descartes et le duc de La Rochefoucauld sont les aînés des grands prosateurs du XVIIe siècle. Le premier s'isole pour travailler avec plus d'indépendance; il rejette loin de lui toute opinion préconçue, et entreprend de découvrir la vérité par ses seules forces. Sur quelques idées maîtresses, qui lui apparaissent comme autant de révélations, il fonde tout un système, dont les diverses parties ne sont, dit-il, que les suites et les dépendances de cinq ou six principales difficultés, qu'il a surmontées et qu'il compte pour autant de batailles où il a eu l'*heur* de son côté. A vrai dire, ses successeurs n'ont pas jugé la victoire complète, et l'œuvre de Descartes, complétée par Mallebranche, transformée par Spinoza, reprise dès lors par plusieurs, ressemble un peu à cette toile de Pénélope, qui ne devait jamais être achevée. Mais, quelle que soit la valeur de son système, Descartes a eu la gloire d'être l'initiateur de la philosophie moderne, et de rompre sans retour avec le règne des formules et des routines scholastiques. Sa tentative est de celles qui font époque, même en échouant : il a mis la raison humaine hors de pages, et, le premier en France, il a saisi le ton juste du style qui convient à la science.

Pendant que Descartes, enfermé seul dans son *poêle*,

rêvait aux propriétés de la substance pensante et de la substance étendue, le duc de La Rochefoucauld, lancé dans les intrigues de la Fronde, se préparait à philosopher dans un genre plus familier à l'esprit français. Il observait les hommes et se posait déjà, au milieu des traverses d'une jeunesse agitée, la grande question sur laquelle devaient rouler plus tard ses *Maximes*, si admirables de finesse, de trait et de relief, la question de savoir ce que valent en réalité les vertus humaines. Vous savez la réponse qu'il y fit. Une expérience longue et décevante l'amena à reconnaître partout le vice déguisé.

Auprès de ces deux auteurs, il convient de placer Pascal. Génie ardent, ayant dans un degré remarquable *l'esprit de géométrie* et *l'esprit de finesse*, il eût réussi en tout. Bientôt interrompu dans ses premiers travaux par sa conversion et dans les seconds par la mort, il n'eut que le temps de se faire une triple gloire de grand mathématicien, d'incomparable écrivain et de profond penseur. Défenseur de la morale, il a du même coup, dans ses *Lettres provinciales*, donné le modèle d'une plaisanterie juste et fine et créé l'éloquence française. Apôtre du christianisme, il en a essayé une apologie nouvelle, dont les fragments épars demeurent ce que la pensée chrétienne a produit au XVIIe siècle, sinon de plus imposant, au moins de plus original.

Ce sont là les aînés des prosateurs du grand siècle. Leurs noms appellent ceux de deux femmes d'un rare mérite, Mme de La Fayette et Mme de Sévigné, l'une amie intime de l'auteur des *Maximes*, l'autre à demi

janséniste, toutes deux déjà sous le prestige de Versailles. La gloire de Mme de La Fayette est d'avoir ramené le roman français, qui s'était si longtemps perdu dans les interminables fadeurs du bel esprit et de la carte de Tendre, à des proportions plus heureuses et à un goût plus sain. Mme de Sévigné est devenue un écrivain célèbre sans y songer. Ses lettres si légères et si piquantes, parfois si émues, ont le double mérite de nous faire vivre jour par jour, pendant une assez longue période, dans les plus brillantes compagnies du siècle, et de nous révéler une des natures les plus aimables et les plus distinguées, parmi ces femmes d'esprit qui de tout temps ont fait le charme de la haute société française.

Il n'y a qu'un pas de Mme de La Fayette et de Mme de Sévigné à Mme de Maintenon. Les premières représentent ces cercles plus restreints qui vinrent tôt ou tard se rattacher au grand salon de Versailles, et qui l'environnèrent comme autant de satellites. Mme de Maintenon, c'est la cour elle-même. Si Louis XIV n'eût pas laissé ses Mémoires, elle serait le plus royal des écrivains du XVIIe siècle. Il est difficile de satisfaire tout le monde en parlant de cette femme célèbre. Ses vertus, sa piété, la rectitude de son esprit et la finesse de ses jugements font oublier aux uns les grâces qui lui manquèrent, les grâces de l'abandon. Les autres, frappés surtout de cette lacune, se refusent à reconnaître tout ce qu'elle eut de mérite réel et de rare distinction. Ses lettres n'ont pas le charme naturel de celles de Mme de Sévigné; il ne faut y chercher ni la même tendresse de cœur, ni ces saillies pittoresques

de vieil esprit gaulois ; mais la haute raison qui y brille à chaque page, la justesse d'un esprit délicat, qui n'est point incapable d'enjouement, une science du cœur et de la société poussée plus loin qu'on ne saurait dire, en font une lecture aussi attachante qu'instructive. L'intérêt en devient saisissant, lorsqu'on voit cette femme si forte succomber sous le poids de sa tâche et, à peine parvenue au faîte, déjà rassasiée. Il est vrai cependant qu'elle parut dans sa grandeur moins humble que modeste, et qu'elle força l'estime plus qu'elle n'éveilla la sympathie. C'est là, je pense, ce que les hommes ont le plus de peine à lui pardonner.

Mme de Maintenon, quoique assise sur les marches du trône, n'est pas l'écrivain qui personnifie le mieux le siècle de Louis XIV. Cet honneur a été réservé à un homme dont l'activité se déploya sous les formes les plus diverses pendant une carrière longue et laborieuse. Bossuet ne fut d'abord qu'un prêtre infatigable et le premier des prédicateurs français. Bientôt précepteur du Dauphin, il revint pour lui à l'histoire et à la philosophie. Plus tard, rendu à l'église, il fut le chef avoué du clergé gallican, et, par la fermeté parfois un peu hautaine avec laquelle il combattit toutes les hérésies naissantes, il mérita d'être appelé le dernier père de l'Eglise catholique. Quoique dans la plupart de ses écrits il n'ait guère songé à l'intérêt littéraire, il occupe sans doute la première place parmi les prosateurs. Moins âpre, moins tourmenté que Pascal, il n'est au fond pas moins fort. C'est un de ces génies sereins qui ne se consument pas eux-mêmes, et qui, au lieu d'en mourir, vivent et jouissent de leur activité.

Jamais le doute n'effleura son esprit. Ennemi déclaré de toutes les révolutions, il nous apparaît comme le plus illustre, parmi les derniers représentants de cette tradition de six mille ans, sur laquelle l'Eglise chrétienne croyait pouvoir se reposer, et qu'il a célébrée dans son fameux *Discours sur l'histoire universelle.* Ce discours renferme toute une apologie du christianisme, moins nouvelle peut-être, mais plus grandiose que celle de Pascal. On dirait la voix des siècles parlant par la bouche du plus éloquent des hommes. Quoiqu'une semblable apologie soit peu conforme aux tendances de la critique moderne, que Bossuet combattit dans la personne d'un de ses précurseurs et dont il retarda l'avénement, il est difficile de n'en pas admirer la haute majesté. La même grandeur, plus mondaine, il est vrai, et par là moins pure, brille dans ses oraisons funèbres. Monuments de l'union du pouvoir et de l'Eglise dans un temps propice aux lettres, ces discours joignent à la majesté des doctrines chrétiennes, toute la pompe de la parole que réclamaient les solennités de Versailles. Longtemps ils furent envisagés comme le chef-d'œuvre de Bossuet. Aujourd'hui plusieurs juges difficiles paraissent préférer les sermons, quoique la plupart ne nous soient parvenus qu'à l'état d'ébauches. La forme en est moins soignée; mais ils n'en sont que plus chrétiens, sans être moins éloquents. Bossuet, dans tout le prestige de sa force, est bien le type vivant de la grandeur propre au siècle de Louis XIV. On regrette que sa vieillesse, parfois impatiente et occupée d'intérêts trop mesquins, soit aussi l'image du déclin de ce siècle, qui, après avoir enivré la France

de tant de gloire, devait lui laisser au cœur un vide si profond.

Bossuet avait paru dans la chaire comme Corneille au théâtre : il avait ébloui et n'avait guère réformé. Le judicieux Bourdaloue vint compléter son œuvre, en ramenant l'éloquence chrétienne à un goût plus sévère que celui qui régnait auparavant, et dont on aperçoit des traces jusque dans les sermons de la jeunesse de Bossuet. Ce prédicateur austère donna à l'éloquence de la chaire une forme peut-être trop exclusivement dialectique; mais il réussit mieux que tout autre à porter la conviction dans les esprits. Il est peu fait pour les imaginations ardentes et jeunes; mais il a cette force de raison et cette rigueur de logique que sait apprécier l'âge mûr. Ce qui lui avait manqué fut donné en partage à l'oratorien Massillon. Admirable d'harmonie et de pureté, la phrase de Massillon se déroule avec autant d'ampleur que celle de Cicéron lui-même. Chacune de ses idées s'entoure d'images heureuses, qui la reflètent comme des miroirs et la multiplient. Moins sévère que Bourdaloue, il lui arrivait pourtant de faire trembler comme lui; mais ce n'était pas en subjuguant la raison et la conscience; c'était en s'emparant de l'imagination par de saisissants tableaux. Ils sont avant tout moralistes, l'un comme un penseur, l'autre comme un peintre. Le premier nous enseigne les raisons du devoir, le second nous en dépeint la pratique.

En tête des derniers écrivains du XVIIe siècle il faut placer Fénelon, le digne rival de Bossuet. Doué d'une imagination riche et séduisante, d'une pénétration rare et d'une grande souplesse d'esprit, accompagnée d'une

pointe de mysticisme, il sut, mieux que Racine lui-même, combiner dans ses écrits l'esprit moderne et les souvenirs de l'antiquité. Il fut plus heureux dans l'éducation du jeune duc de Bourgogne que Bossuet dans celle du Dauphin, non qu'il y ait mis plus d'application et de conscience, mais il y déploya les ressources d'un esprit plus dégagé, et sut unir à la fermeté d'un maître une tendresse ingénieuse, qui eût fait honneur à une mère. Cette éducation nous a valu entre autres une œuvre d'un grand prix, *Télémaque,* dont la publication rendit définitive la disgrâce de Fénelon. Sa disgrâce n'a rien qui doive nous surprendre. Le génie de Fénelon n'était pas assez positif, pour se laisser enserrer dans le cadre que laissaient libre le despotisme religieux de Bossuet et le despotisme politique de Louis XIV. Novateur candide et hardi sans qu'il s'en doutât, il offensa l'un par ses théories sur le pur amour et l'autre par ses rêves intempestifs de gouvernement paternel. Mais la disgrâce lui fut utile. Son caractère s'épura dans l'adversité; son ambition se dégagea de ce qu'elle avait eu de terrestre, et sa vieillesse, de plus en plus honorée, contrasta noblement avec celle de ses persécuteurs.

Deux écrivains, dont plus d'un peintre pourrait envier la plume, termineront cette liste des plus excellents prosateurs du XVIIe siècle. Comme philosophe, La Bruyère a peut-être moins de portée que le duc de Larochefoucauld; mais il a autant de finesse, et ses doctrines plus encourageantes sont d'un cœur honnête et d'un esprit que la vue du mal n'a pas conduit à nier le bien. La Bruyère, dans une longue galerie de portraits, a esquissé les mœurs de son siècle, et en a

peint tous les ridicules. Son pinceau, riche en couleurs, a déjà quelques teintes modernes, et sait associer le pittoresque et l'inattendu à la juste précision du trait. Mais les esquisses de cet artiste savant et délicat pâlissent devant les peintures énergiques et passionnées que nous a laissées le duc de Saint-Simon. Observateur opiniâtre et que la passion même contribue à rendre pénétrant, Saint-Simon n'a songé, toute sa vie durant, qu'à enlever le masque aux personnages qui venaient figurer devant lui sur la scène de l'histoire. Ses Mémoires, dont la publication n'est pas fort ancienne, sont d'un prix historique infini; il ne faut pas s'y livrer aveuglément et les accepter sans contrôle; mais, à les prendre dans leur ensemble, ils forment un tableau vrai et où la vie déborde. Ils ont de plus enrichi notre littérature d'un écrivain trop longtemps ignoré, dont la physionomie originale forme le contraste le plus saillant avec celles de ses contemporains. Ecrivain grand-seigneur, il n'a pas ces vanités de l'homme de lettres, auxquelles La Rochefoucauld lui-même n'était point insensible; il jette sa phrase de haut, et il ne lui importe si les successeurs de Vaugelas y trouveront matière à reprendre. Mais on lui pardonne toutes les libertés qu'il s'accorde en faveur des traits de passion et des trouvailles de génie, qui donnent à son style une vigueur étrange et incomparable. On dirait un cheval de race, qui n'a pas encore senti le frein, et dont les brusques écarts rehaussent la beauté. Saint-Simon est sans doute le plus irrégulier et le plus fougueux de tous les écrivains qui ont reçu le don de peindre par la parole.

La littérature du siècle de Louis XIV compte cinq poètes d'un talent supérieur et qui n'eurent pas de rivaux. Trois sont presque exclusivement dramatiques : Corneille, Molière et Racine. Comme ce sont ceux dont nous allons nous occuper dans la suite de ces études, nous n'en dirons rien aujourd'hui. A côté d'eux se rangent La Fontaine et Boileau. Ce bonhomme La Fontaine, que l'on envisage comme un poète à part et unique dans son genre, est mieux à sa place qu'il n'en a l'air, au premier abord, dans son noble entourage. Son œuvre est le complément naturel de celle de Molière. Il semble parfois avoir mis en apologue les comédies de Molière, et d'autres encore, auxquelles le poète dramatique songea peut-être, mais qu'il n'écrivit pas et pour cause. L'apologue a eu de tout temps un privilége de liberté. Rien ne donne au fabuliste français une physionomie plus particulière que ce vieil esprit gaulois qui reverdit sous sa plume; mais au commencement du grand siècle il était loin d'être éteint. Mme de Sévigné en conservait plus d'une tradition; il y en a des traces jusque dans Racine, qui est l'auteur de la comédie des *Plaideurs,* aussi bien que de la tragédie de *Phèdre;* elles abondent dans Molière. La Fontaine n'est que celui qui lui est resté le plus fidèle, et qui l'a rendu avec le plus de grâce; toutefois chez lui aussi il se plie aux sérieuses exigences d'un art réfléchi. La Fontaine n'est pas cette espèce de poète-machine que l'on nous a peint mille fois, et qui, dit-on, aurait fait des fables comme le figuier porte des figues, sans y penser; il travaillait ses œuvres, il poursuivait un idéal, et, avec plus de préméditation qu'on ne le

suppose, il cherchait à donner à ce vieil esprit gaulois si piquant parfois, mais si goguenard et si indulgent pour le déshabillé, une forme poétique que l'art puisse avouer. Le nom de Boileau se rattache plus naturellement à celui de Racine. Versificateur correct et patient, dont l'ironie est caustique et dont la satire est celle du bon sens irrité, il a su trouver dans l'amour de la justesse une source d'inspiration : la haine des sots livres l'a rendu poète. Pour le juger équitablement il faut oublier les disciples malencontreux, qui ont voulu faire passer pour oracles chacun des mots tombés de sa plume, et se souvenir des services très réels qu'il rendit à ses confrères en poésie. Nul doute qu'il n'ait exercé sur eux une influence des plus salutaires, en les excitant au travail et en les rappelant sans cesse à l'art sérieux. Qui sait si Molière, La Fontaine et Racine lui-même ne se fussent pas plus d'une fois relâchés, sans l'aiguillon toujours présent de la sévérité de Boileau, leur ami et leur juge?

Tels sont, à ne prendre que les noms les plus illustres, les grands écrivains, prosateurs et poètes, du siècle de Louis XIV.

Leurs œuvres forment un tout qui se sépare nettement de celles qui ont précédé et de celles qui ont suivi; elles constituent une littérature qui a son cachet propre et reconnaissable.

L'esprit français s'y montre fidèle à lui-même : peut-être n'a-t-il jamais mieux accusé quelques-uns de ses caractères distinctifs. Jamais il n'a poussé plus loin cet amour et ce sens de la forme dont il est fier à juste

titre; jamais aussi il ne s'est plus complètement abandonné au penchant qui le porte à peindre l'homme au milieu des relations que crée la vie de société. Mais, à côté de ces tendances permanentes, qui se manifestent dans toutes ses œuvres et qui en sont la marque naturelle, il en a révélé d'autres dans la période qui nous occupe. Il s'y est montré plus aristocratique qu'à l'ordinaire, plus difficile dans le choix des sujets et des couleurs, plus ami des beautés pures et régulières, plus soumis, et, par-dessus tout, plus serein, plus dépréoccupé dans la recherche du beau. Ce sont ces qualités nouvelles qui donnent aux écrivains du siècle de Louis XIV un air de famille, et qui font que leurs œuvres se détachent sur l'ensemble des lettres françaises, comme dans un paysage assombri se détache un coin de terre qui jouit des bienfaits du soleil.

Cette littérature, jetée entre celle de la Renaissance et celle qui produisit la révolution de 1789, peut paraître, au premier coup d'œil, un accident historique difficile à expliquer. Il semble qu'elle ne découle pas de celle qui l'a précédée et qu'elle ne prépare pas celle qui devait la suivre.

La littérature du XVIe siècle s'adressait, en effet, à un public plus étendu. Les réformateurs étaient de véritables tribuns religieux, dont la parole remuait les masses. Les beaux esprits de la Renaissance, parés d'une érudition précoce, conservaient l'amour des contes bouffons qui égayaient nos aïeux, et ne croyaient pas déroger en amusant la foule. Le rire de Rabelais et les invectives de Calvin, retentissant à l'envi, éveillaient d'innombrables échos jusque dans les dernières

classes de la société. Tous les écrits de cette époque portent d'ailleurs l'empreinte d'une activité régénératrice et fiévreuse. A l'imitation des anciens, on commence à déclamer contre les tyrans, et, à la faveur de la rhétorique, de vagues idées de liberté se glissent dans les esprits les plus audacieux. La raison, plus enivrée encore qu'éclairée par des études trop rapides, s'essaie à briser ses chaînes, et ne se dégage du joug de la scholastique que pour tomber dans le scepticisme d'un Rabelais et d'un Montaigne. On s'appuie sur l'antiquité profane pour renouveler la littérature, sur l'antiquité chrétienne pour réformer l'église. De toutes parts se multiplient les tentatives hardies. La France est dans une époque de fermentation, comme en ont parfois, dans leur jeunesse, les hommes de génie, lorsque leur sang bouillonne et qu'ils couvent des projets d'avenir magnifiques et confus. — Puis tout-à-coup le flot s'arrête, et un demi-siècle seulement sépare ces temps orageux du calme solennel qui règne autour de Louis XIV.

Si nous passons du XVIIe au XVIIIe siècle, nous sommes frappés d'un contraste semblable. Une série de transitions, que l'histoire semble avoir ménagées avec art, mais qui n'en sont pas moins d'une rapidité effrayante, nous conduisent du moment où mourut le roi dont le gouvernement avait inspiré la *Politique sacrée* de Bossuet, à celui où Rousseau lança le *Contrat social*. Chaque jour la littérature redouble d'audace et étend son champ d'action. Encore aristocratique avec Voltaire et retenue, au moins en ce qui concernait les choses du gouvernement, elle devient avec Rousseau

franchement démocratique, soit par les idées, soit par le public auquel elle s'adresse et qu'elle ne tarde pas à atteindre. Une fois Louis XIV endormi, il suffit de cinquante ans pour que la révolution soit accomplie dans les esprits et de soixante-dix pour qu'elle soit à la veille de s'accomplir en fait.

Comment faire pour trouver des ancêtres à Bossuet dans le siècle de Rabelais et de Calvin? Comment lui trouver des successeurs dans celui de Voltaire et de Rousseau?

La difficulté est plus apparente que réelle.

Il est pourtant un moyen de la rendre insoluble; c'est de réunir en un seul groupe la plupart des hommes dont nous avons rappelé les noms, et de les ranger en cercle autour de Louis XIV, comme si une fée propice les eût fait naître pour sa gloire, ou comme s'il eût suffi de son regard pour enfanter et féconder le génie.

Cette manière de raconter l'histoire n'était du temps de Louis XIV qu'une flatterie ingénieuse, plus innocente qu'une autre. Plus tard elle a paru commode et bonne à produire un certain effet poétique, à des auteurs épris de la gloire du grand siècle et peu soucieux de la vérité historique. De nos jours ce lieu-commun trouve encore place dans les compositions des jeunes gens qui font leurs classes de belles-lettres, et perce dans les livres que l'on écrit à leur usage.

Pour comprendre le XVIIe siècle, pour en saisir l'esprit et la vie, il faut se débarrasser de ces souvenirs de collége et s'attacher à la réalité. Elle vaut mieux, à tout prendre, que les combinaisons factices essayées par la flatterie ou l'engouement.

Bien loin d'avoir été tous jetés dans le même moule, les écrivains du XVIIe siècle forment trois groupes, ils appartiennent à trois générations successives dont l'esprit et les tendances ne sont pas difficiles à distinguer. Descartes, le duc de La Rochefoucauld et même Pascal, sont d'une génération antérieure à celle des Bossuet, des Maintenon et des Bourdaloue. Ils ont conservé quelque chose de l'esprit du XVIe siècle, si vigoureux et si remuant. Descartes travaillait dans la solitude à la transformation des sciences philosophiques, avec la même ardeur passionnée qui animait l'infortuné Ronsard, se préparant à tenter sa fameuse révolution littéraire. La Rochefoucauld, un grand seigneur et un médiocre savant, un homme de société, poli, froid, égoïste, vaniteux, mais d'une étonnante pénétration, semble avoir recueilli quelque chose des traditions dégénérées du scepticisme de la Renaissance, et Pascal est un de ces athlètes hardis, comme il y en eut tant au XVIe siècle, qui, dans les luttes de la pensée, ne craignent pas de jouer le tout pour le tout.

De même que les noms de ces trois prosateurs nous rappellent les tendances d'une époque antérieure, ceux de l'archevêque de Cambrai, de Massillon, de Saint-Simon et de La Bruyère nous font pressentir le génie du siècle suivant. Ils furent moins éblouis de la gloire royale que ne l'était Bossuet; ils entrevirent l'abîme qui se creusait entre la royauté et le peuple. Lorsque Bossuet parle de la condition des rois, on sent qu'il la considère avant tout comme un sacerdoce théocratique, dont les droits sont sans limites. Fénelon et Massillon aiment plutôt à l'envisager comme une magistrature

suprême, dont les devoirs sont sans mesure Ce seul changement dans le point de vue dominant est un fait considérable. Fénelon, d'ailleurs, regardait l'avenir avec effroi, et, pour éloigner les malheurs dont la France était menacée, il faisait ce qu'il pouvait faire, des projets que la mort devait bientôt déjouer.

Il faut chercher entre ces deux groupes les vrais représentants du siècle de Louis XIV, ceux sur qui retomba toute la faveur royale, et qui n'encoururent guère de disgrâce, parce qu'il y avait accord parfait entre leur génie et celui du maître. Ici l'ordre chronologique des faits concorde avec leur développement logique. Plus on s'approche des hommes qui furent exactement contemporains de Louis XIV, plus on rencontre cet esprit d'ordre, de régularité et de soumission qui caractérise son règne.

Il en est des poètes comme des prosateurs. Corneille a la vigueur première de Descartes. On croit sentir dans sa mâle poésie les derniers ébranlements des grandes révolutions de l'âge qui précéda. Ses héros durent quelque chose de leur énergie au voisinage d'une époque orageuse et féconde en grands caractères. Plus jeunes que lui, Molière et La Fontaine sont pourtant antérieurs à Racine et à Boileau, soit par la date de leur naissance, soit par l'esprit qui les anime. Une grande variété de conceptions, une étonnante hardiesse de satire, un style aux allures libres et dégagées, une teinte plus marquée d'esprit gaulois, sont les traits qui les distinguent et permettent de leur assigner une place, à part, il est vrai, parmi les écri-

vains qui marquent une première période. Quant à la période finale, ce qui, en poésie, la distingue surtout, c'est la décadence. Le nom du vif et spirituel Régnard, de même que ceux de quelques autres auteurs estimables, ne saurait être mis sur la même ligne que les noms de ses illustres devanciers. De plus en plus attiré par des questions d'un intérêt majeur et immédiat, l'esprit du siècle, après la mort de Racine et pendant la longue et stérile vieillesse de Boileau, s'éloigna rapidement de la poésie.

Racine, Boileau, Mme de Maintenon, Bourdaloue, et, au-dessus de tous, Bossuet : voilà les écrivains qui font réellement cortége à Louis XIV, et dont la gloire est absolument inséparable de la sienne. Ce qui frappe le plus chez les uns, c'est un esprit de sagesse et de mesure; chez d'autres, c'est plutôt une force contenue et toujours digne ; chez un autre, enfin, ce sera une majesté toute royale, un air de grandeur aisée et naturelle; mais tous vivent dans une atmosphère sereine, et travaillent sans être importunés par les agitations du dehors.

Il y a donc tout au travers du XVIIe siècle un mouvement historique marqué. Le courant se ralentit peut-être; mais il ne s'arrête pas. En passant de Descartes à Fénelon, ou de Corneille à La Bruyère, on change plus d'une fois de rive et d'horizon.

D'ailleurs, quoiqu'ils portent tous plus ou moins la marque de leur temps, les grands esprits du XVIIe siècle ne suivent pas tous la même bannière. L'harmonie est plus dans la forme que dans le

fond. Ils ont donné une expression semblable à des idées fort diverses. Bossuet a beau opposer aux progrès de la libre pensée toute l'autorité de son éloquence, Descartes n'en jette pas moins dans les esprits le germe des révolutions les plus profondes, et l'ironique Molière n'en va pas moins jusque sur les marches de l'autel chercher des héros de comédie. Puis, au-dessous de ces hommes de génie, il en apparaît d'autres qui se glissent dans le demi-jour, perpétuent les traditions d'un autre âge, et, par-dessous le bras de Bossuet levé pour l'anathème, tendent une main à Montaigne et une main à Voltaire. L'épicuréisme, remis en vogue par Gassendi, trouve de nombreux sectateurs, surtout lorsqu'il s'agit de le pratiquer, et gagne du terrain, en se cachant à peine, dans les plus hautes classes de la société. Le boudoir de Ninon fait concurrence à la chapelle de Versailles.

Au dehors, les adversaires sont nombreux. Il suffit de nommer Spinoza et Leibnitz, qui reprennent à nouveaux frais et poursuivent hardiment l'œuvre inaugurée par Descartes, et Bayle, Bayle surtout, dont la figure sournoise se dresse sur le seuil de la France, et qui prépare, sans bruit, le redoutable arsenal où les philosophes du XVIIIe siècle trouveront avec leurs meilleures armes d'inépuisables munitions.

Ainsi, sans qu'il y parût, l'ennemi était en force, soit au dedans, soit au dehors. Ce n'était donc pas gratuitement que les défenseurs du christianisme traditionnel et de l'édifice social achevé par le XVIIe siècle, se sentaient pris parfois au milieu du triom-

phe de pressentiments funestes, et se voyaient à l'avance débordés par la cohorte des *athées*.

Ces faits ne servent cependant qu'à adoucir les transitions. Pour expliquer la naissance et le rapide accroissement de la littérature du XVIIe siècle, il faut recourir à d'autres considérations plus générales et d'un ordre supérieur. Nous y toucherons en deux mots.

La France paraît être de tous les pays de l'Europe celui qui est arrivé à l'unité la plus manifeste. Et cependant, à l'origine, elle n'était pas un des moins fractionnés. Cette nationalité française, aujourd'hui si forte, ne s'est formée que par une longue suite de luttes et au prix des plus grands sacrifices. Elle est le résultat d'un travail séculaire. Ce travail fut la tâche à laquelle se dévoua la royauté, et qu'elle poursuivit sans cesse, avec des succès fort divers, depuis les temps de Hugues Capet jusqu'à ceux de Louis XIV. Elle eut, pour parvenir à ses fins, à vaincre de nombreux adversaires : la féodalité d'abord, qui, s'appuyant sur les intérêts locaux et cherchant à les coaliser, soutint la lutte pendant des siècles, s'allia avec tous les ennemis que la royauté rencontra sur son chemin, et fit de son mieux pour les multiplier. Un second adversaire vint du dehors : l'ambition de l'étranger, de l'Angleterre surtout. Un troisième vint à la fois du dehors et du dedans : le sentiment religieux, tantôt ultra-catholique et dans ce cas exploité et soutenu par la politique des papes, tantôt réformateur et n'écoutant que lui-même. Chacune de ces trois puissances mit le trône à deux doigts de sa perte, et faillit l'emporter sur le sentiment national, la première à plusieurs reprises, la

seconde au XIVe et au XVe siècle, la troisième à l'époque de la Ligue et de la Réforme. Elles furent vaincues cependant, et les personnages historiques auxquels revient surtout l'honneur de cette triple victoire, comptent parmi ceux dont le souvenir est demeuré le plus vivant, et pour lesquels les Français ont le plus d'admiration ou d'indulgence. Jeanne d'Arc, en dépit des impertinences de Voltaire, est l'héroïne populaire, et elle l'a bien mérité ; Louis XI est jugé par les historiens moins sévèrement qu'il ne le serait s'il avait employé sa diplomatie perfide au service d'une autre cause, et Henri IV demeure le roi chéri du peuple, malgré ses mœurs équivoques et cette abjuration où la politique eut plus de part que la conscience. Ce qui fit le succès de la royauté, c'est qu'en identifiant sa cause avec celle de l'unité nationale, elle mit de son parti une force morale, qui devait tôt ou tard lui assurer la victoire. Ses intérêts pouvaient être contraires aux intérêts particuliers de la maison de Bourgogne ou de telle autre seigneurie féodale; mais ils ne l'étaient point aux intérêts généraux et aux instincts naturels de la France. Si la royauté sortit plus puissante de toutes les épreuves par lesquelles elle dut passer, s'il lui suffit aux plus mauvais jours de l'enthousiasme contagieux d'une simple paysanne, pour que sa cause désespérée se relevât aussitôt, c'est qu'elle avait dans le génie de la nation un allié secret. A partir de Henri IV, dont l'abjuration consacra moins le triomphe du catholicisme que celui de la foi politique sur la foi religieuse, sa victoire définitive fut assurée, et les crises passagères par lesquelles elle passa encore ne firent que servir à ses progrès, en

rappelant aux esprits alarmés les luttes dont la France venait de sortir.

Aussi Louis XIV, montant sur le trône au moment où les souvenirs de la Fronde étaient encore récents, n'eut-il qu'à le vouloir pour mettre la dernière main à l'œuvre de ses devanciers, et pour avoir la gloire de personnifier le triomphe final et irrévocable de l'unité nationale alliée avec la monarchie. En le voyant porter le sceptre d'un bras si ferme et réclamer si énergiquement le respect, soit au dedans, soit au dehors, la France eut enfin conscience de toute sa force; heureuse et fière de sentir qu'elle était devenue une grande puissance, invincible et indivisible, elle se serra autour du monarque, qui eut ainsi le rare bonheur de présider à la vie de société aussi bien qu'aux affaires de l'état. Grâce à l'abaissement de la noblesse, il put exercer un pouvoir absolu; grâce à l'enivrement de la nation, ce pouvoir ne parut d'abord ni arbitraire ni tyrannique. En acclamant Louis XIV, la France s'acclamait elle-même.

Mais cet accord remarquable entre un prince absolu et la nation à laquelle il commandait, résultait d'un ensemble de circonstances propices, et devait passer avec elles. L'histoire moderne ne nous offre pas d'exemples d'un peuple vraiment civilisé acceptant sans murmures, pendant une bien longue suite d'années, un pouvoir qui ne lui offre aucune espèce de garanties. Chose pareille n'est possible que dans les temps de décadence et de décomposition sociale, ou de demi-barbarie. Les peuples éclairés, encore jeunes et forts, n'ont pas de longues complaisances. Ils deviennent bientôt infidèles

à ceux qui les servent mal. Louis XIV en fit plus qu'il ne fallait pour abréger la période d'enchantement mutuel par laquelle débuta son règne. Il fit en grand ce que les seigneurs féodaux avaient fait en petit : il régna pour lui. Son luxe, ses folles dépenses, son ambition démesurée, les malheurs qu'il attira sur la France, le joug impatientant du formalisme dévot qu'il ne tarda pas à subir et qu'il fit peser sur la société, tout contribua à lui aliéner les cœurs. Une fois la mésintelligence établie entre la royauté et la nation, les évènements marchèrent vite. L'esprit français est prompt et positif. Il passe rapidement des idées vagues aux théories claires, et des théories aux faits. Au XVIIIe siècle il s'arrêta d'autant moins dans sa course que la noblesse ne formait plus un corps respectable et sérieux, capable de modérer le mouvement. La royauté se trouva isolée et son impuissance évidente redoubla l'audace des novateurs.

Ainsi le règne de Louis XIV marque un de ces moments heureux où un peuple, après avoir achevé l'œuvre à laquelle il travaillait depuis des siècles, se repose dans le sentiment de la tâche accomplie et s'arrête un instant pour jouir de lui-même. Ces moments-là sont rares et courts : l'histoire de la France n'en compte qu'un seul. Mais, si courts qu'ils soient, ils sont merveilleusement propices à la poésie et aux lettres. Ce sont jours de sabbat dont elles profitent pour s'épanouir en liberté. Serein, dégagé de toutes les inquiétudes qui pourraient le troubler, l'esprit se livre à la recherche du beau, l'imagination prend son vol, et le goût, que corrompent les passions dans les époques d'enfan-

tement laborieux, et l'oisiveté dans les époques de dépérissement, le goût se forme et s'épure, grâce à une activité salutaire, heureuse et tranquille.

Cherchons donc la raison du rapide et brillant essor que prirent les lettres françaises au XVIIe siècle, dans les causes profondes qui firent le prestige du règne de Louis XIV. Parce que Louis XIV était l'héritier légitime d'un long passé, qu'il était la personnification du génie de la France et du travail séculaire qu'elle venait enfin d'accomplir, la France put s'incliner devant lui avec noblesse et bonne grâce, et lui faire une cour à la fois royale et nationale. Les grands écrivains purent rechercher son suffrage, comme de nos jours ils rechercheraient la faveur populaire. Sous sa haute protection, animés du juste sentiment d'orgueil dont la France était pénétrée, ils purent donner carrière à leur génie et travailler, comme s'ils s'étaient partagé les rôles, à rehausser encore et la splendeur du trône et la gloire de la nation.

LEÇON DEUXIÈME.

Débuts de Corneille. — Le Cid.

Messieurs,

La vie de Pierre Corneille est peu connue. Il vécut à l'écart, et sa carrière ne semble pas avoir été marquée par d'autres faits saillants que ceux qui se rattachent à l'histoire intime de son génie.

On sait qu'il naquit à Rouen, le 6 juin 1606. Il y fit ses études au collége des Jésuites. Sa famille le destinait à la profession d'avocat. Si l'on en croit Fontenelle, dont les renseignements sont peu sûrs, il aurait paru au barreau, mais sans succès. Ce qui est certain, c'est qu'il se détourna de fort bonne heure de cette carrière, pour laquelle il n'était point fait, et qu'il fut entraîné par la poésie dans une autre voie. Sa vocation poétique se manifesta sous l'influence d'un premier amour. Une tradition fort ancienne nous apprend que l'héroïne de la comédie de Mélite, par laquelle il dé-

buta, avait occupé quelque place dans la vie du poète. Malgré les doutes élevés par la critique, cette tradition paraît être fondée. Mélite est l'anagramme de Milet, et il doit avoir existé à Rouen une demoiselle Milet, fort jolie, pour laquelle Corneille aurait eu quelque tendresse.

Fontenelle nous a conservé à ce sujet une anecdote assez piquante : « Hardy commençait à être vieux, dit-il, et bientôt sa mort aurait fait une grande brèche au théâtre, lorsqu'un petit évènement, arrivé dans une maison bourgeoise d'une ville de province, lui donna un illustre successeur. Un jeune homme mène un de ses amis chez une fille dont il était amoureux ; le nouveau venu s'établit sur les ruines de son introducteur ; le plaisir que lui fait cette aventure le rend poète ; il en fait une comédie, et voilà le grand Corneille. » La personne dont parle ici Fontenelle est-elle la même que cette demoiselle Milet dont Mélite doit être le portrait ? Cette anecdote est-elle d'ailleurs bien authentique ? Ce sont là des questions de détail que débattent les biographes de Corneille, et qui n'ont pas été jusqu'ici suffisamment éclaircies.

La seule chose bien établie est celle que nous apprend Corneille lui-même dans une pièce de vers intitulée *Excuse à Ariste :*

J'ai brûlé fort longtemps d'une amour assez grande,
Et que jusqu'au tombeau je dois bien estimer,
Puisque ce fut par là que j'appris à rimer.....
J'adorai donc Phylis ; et la secrète estime
Que ce divin esprit faisait de notre rime
Me fit devenir poète aussitôt qu'amoureux.

Il ne faut pas prendre ce dernier mot à la lettre. Corneille n'a pas toujours réussi dans la peinture de l'amour, surtout dans ses premières pièces. Il est bien probable d'ailleurs que, n'eût-il rien ressenti de cette belle passion pour *Phylis,* il n'en serait pas moins devenu tôt ou tard le grand Corneille. Mais l'amour lui fournit au moins la première occasion de rimer, et, pour un homme tel que lui, ce n'est pas chose sans intérêt. La vocation poétique s'est plus d'une fois révélée par une affection opiniâtre, et qui semblait malheureuse, pour le langage des vers. Plus d'un poète a balbutié longtemps dans cette langue divine avant d'avoir prouvé ses droits à s'en servir. Il se peut qu'il y ait dans la passion de la forme poétique un instinct profond, et qu'elle soit ainsi la manifestation première d'une pensée qui se cherche encore elle-même, et qui ne se produira pleinement que plus tard.

Au moment où Corneille parut, la poésie dramatique française était encore dans l'enfance. Elle n'avait pas produit de chefs-d'œuvre; et, si l'on excepte un petit nombre de pièces, entre autres quelques bonnes et vieilles comédies, on peut dire qu'elle ne s'était pas élevée au-dessus du médiocre. Elle manquait de traditions; aucun poète n'ayant eu assez d'autorité et de génie pour que son exemple fît loi. Les mystères étaient depuis longtemps tombés; l'école savante de Jodelle n'avait laissé que peu de traces. Les nombreux auteurs dramatiques qui se disputaient la scène au commencement du XVIIe siècle n'obéissaient guère qu'à leurs instincts.

Ils commençaient cependant à se diviser en deux

groupes, encore plus ou moins confondus, mais qui tendaient à se séparer. Les uns écrivaient pour le grand public; les autres, plus jeunes, se préoccupaient déjà des goûts de la société élégante. A la tête des premiers figurait Hardy, dramaturge fécond, auquel on n'attribue pas moins de six à huit cents pièces, et à qui il suffisait d'une demi-semaine pour écrire une tragédie ou une comédie en cinq actes. Elle était grossière, à la vérité, taillée à coup de hache, pleine de scènes vulgaires et de rares invraisemblances, mais il y avait du mouvement et de l'action. Grâce à sa fécondité et à sa longue carrière, il lui eût été facile d'exercer sur les destinées du théâtre français une influence profonde; mais il manqua d'originalité dans le génie, et le plus grand service qu'il ait rendu à la scène fut de ne pas la laisser vide. Les seconds, parmi lesquels brille Mairet, avaient leurs entrées à l'hôtel de Rambouillet. Elevés dans la bonne société, ils portaient au théâtre le ton du monde où ils vivaient. Leurs pièces, plus rares, ordonnées avec plus de soin, plus circonspectes à l'endroit de l'invraisemblable et du merveilleux, étaient écrites dans un style plus soutenu. On y sent percer l'influence d'une critique qui n'est pas seulement l'expression du goût public, qui n'est pas non plus une critique savante, qui est la critique d'une société oisive et déjà polie, dont il faut respecter les susceptibilités délicates jusque dans les plaisirs auxquels on la convie.

Si l'on en croit M. Vinet, il y aurait dans l'histoire des littératures des époques de crise analogues à celle que traversent les jeunes gens lorsque leur voix mue,

et ne rend plus que des sons rauques ou sifflants. Le commencement du XVIIe siècle en est une. Rarement la muse dramatique fut plus malhabile à trouver l'intonation juste et franche. D'une façon ou de l'autre, elle était toujours à côté. Avec Hardy, elle tombait dans les sons durs et incultes; avec Mairet, dans les sons mignards et flûtés. Le défaut des uns était la vulgarité, celui des autres l'affectation.

On aurait tort cependant de séparer ces deux écoles d'une manière trop nette et trop tranchée. Mairet et ses amis ne sont pas sans avoir conservé quelque chose de la grossièreté de Hardy, et ce dernier, si rocailleux qu'il soit, rivalise souvent avec eux de déclamation et de ridicule enflure. D'ailleurs ce sont moins deux écoles rivales que deux écoles qui se succèdent, et dont la seconde corrige la première. Quoique la distance soit grande de Hardy à Racine, on peut concevoir comment, au moyen d'une série d'épurations et la critique y aidant, s'est opéré le passage de l'un à l'autre. Hardy n'a pas de système, il n'a que des instincts; mais ses instincts le portent déjà à resserrer l'action dramatique dans des limites assez étroites et à justifier les mouvements de ses personnages. Cela est vrai surtout de quelques-unes de ses tragédies, de celles qu'il paraît avoir écrites avec le plus de soin, de *Marianne,* par exemple. Dans la tragi-comédie il se passe toutes sortes de fantaisies et bat la campagne sans scrupules; mais dans ses moins mauvaises tragédies on croit reconnaître un premier essai de fusion, un premier compromis entre les souvenirs lointains de la tragédie grecque et l'esprit moderne. Que Mairet travaille avec

un goût plus difficile à la même conciliation, que la rhétorique du temps donne gain de cause aux prétendues règles d'Aristote, que Corneille fasse un laborieux effort pour plier son génie à la régularité que cette rhétorique lui imposait; qu'elle reçoive, outre la sanction de chefs-d'œuvre, tels que *Cinna*, la haute approbation de Richelieu et de l'Académie ; que Boileau la perfectionne, et surveille l'épuration dernière essayée par Racine avec une merveilleuse souplesse de talent : et la tragédie française classique sera achevée. Elle reposera sur le même compromis, mais plus heureux, plus savant et comme dissimulé à force d'art et de ménagements habiles.

La tragédie française ne s'est donc pas formée, au XVIIe siècle, par la lutte de deux écoles opposées et le triomphe de l'une sur l'autre. Il semble absurde de rapprocher des noms tels que ceux de Hardy et de Racine, et pourtant dans les œuvres informes du vieux dramaturge on surprend les germes du système que Racine devait consacrer par son génie. Hardy marque le point de départ, Racine le point d'arrivée. Chemin faisant, il a pu s'élever des querelles, parce que les uns voulaient s'arrêter, tandis que les autres voulaient aller plus loin; il a pu s'établir quelque rivalité, par exemple, entre Hardy et ses successeurs immédiats, de même entre Corneille et Racine; mais au fond chacun d'eux a travaillé dans son temps à la même œuvre, à une œuvre qui, d'ébauche en ébauche, tendait à sa perfection.

Quant à Corneille, son point de départ est bien dans le goût de ses contemporains. Il suffit pour s'en con-

vaincre de jeter les yeux sur sa première comédie :

Eraste est amoureux de Mélite. Depuis deux ans il soupire; mais la belle ne répond que par des dédains. Un jour, comme il allait chez elle, il rencontre Tircis, qui se moque de cette constance malheureuse. Eraste, pour lui prouver que Mélite la justifie par ses charmes, a l'idée de le conduire chez elle. De là tous ses malheurs. Tircis supplante le pauvre Eraste. Ce Tircis a une sœur nommée Cloris, et cette sœur est fiancée à un certain Philandre, ce qui fait une partie carrée d'amour, et ce qui permet à l'auteur de remplir les deux premiers actes d'entretiens galants. Un exemple en donnera le ton :

MÉLITE.

Je ne reçois d'amour et n'en donne à personne.
Les moyens de donner ce que je n'eus jamais?

ÉRASTE.

Ils vous sont trop aisés; et par vous désormais
La nature pour moi montre son injustice
A pervertir son cours pour croître mon supplice.

MÉLITE.

Supplice imaginaire, et qui sent son moqueur.

ÉRASTE.

Supplice qui déchire et mon âme et mon cœur.

MÉLITE.

Il est rare qu'on porte avec si bon visage
L'âme et le cœur ensemble en si triste équipage.

ÉRASTE.

Votre charmant aspect suspendant mes douleurs,
Mon visage du vôtre emprunte les couleurs.

MÉLITE.

Faites mieux; pour finir vos maux et votre flamme,
Empruntez tout d'un temps les froideurs de mon âme.

ÉRASTE.

Vous voyant, les froideurs perdent tout leur pouvoir;
Et vous n'en conversez que faute de vous voir.

MÉLITE.

Hé quoi ! tous les miroirs ont-ils de fausses glaces?

Eraste supplanté éclate en reproches. Il va même jusqu'à dire à son ingrate qu'il ne faut pas beaucoup de mérite pour gagner le cœur de Tircis, à quoi Mélite répond : « Un peu plus que pour vous. » Mais ce n'est pas le tout d'insulter une maîtresse qui vous congédie; l'essentiel est de se venger. Dans ce but, Eraste imagine d'écrire sous le nom de Mélite un billet doux à Philandre. Celui-ci donne dans le piége, et bientôt nos quatre amants ne savent plus où ils en sont. Tircis, convaincu de la perfidie de Mélite, veut se tuer. Mélite, instruite des intentions de Tircis, tombe en syncope et est sur le point de mourir. Eraste apprend tous ces malheurs. Grâce à de faux rapports, il croit que Tircis et Mélite ont déjà succombé; il devient fou de désespoir, et veut à tout prix descendre aux enfers pour arracher à Pluton ces tristes victimes. Plein d'un si beau dessein, il descend dans la rue, prend le premier passant pour Caron, et lui saute sur les épaules : il veut être conduit de gré ou de force dans le sombre empire. Un second passant est pris pour Minos. Eraste lui fait sa confession générale. Heureusement que le prétendu Minos n'est autre que Philandre, moyennant quoi tout l'écheveau se débrouille. Tircis et Mélite, qui n'étaient pas encore complètement morts, se hâtent de revenir à la vie et de pardonner à Eraste. Peu s'en faut que Mélite ne lui saute au cou pour le remercier

d'avoir fourni à Tircis l'occasion de mourir à demi pour elle, et que Tircis ne l'embrasse pour le précieux évanouissement de Mélite. Eraste, après avoir reçu le pardon de sa faute, recouvre la raison et devient le meilleur de leurs amis. Bientôt il s'éprend pour Cloris, et Philandre est le dindon de la fable.

Vous auriez peine à croire, Messieurs, si vous ne le saviez déjà, que la pièce dont je viens de vous donner l'analyse eut un succès très grand. Peut-être Corneille le dut-il à la fois à ses défauts et à son mérite. Par les pointes et jeux de mots dont il avait semé sa comédie, il flattait les goûts d'un grand public, et il devait plaire à tous par une certaine verve et franchise de style, qui se remarque déjà dans ce premier essai, et laisse vaguement entrevoir quelque chose de la touche future du grand Corneille.

Mélite ne plaçait Corneille ni à la suite de Hardy, ni parmi les auteurs plus jeunes et plus difficiles qui se piquaient de rhétorique et de bon ton. Elle fut critiquée par les deux partis. Les uns trouvèrent qu'elle manquait d'action, les autres regrettaient qu'elle ne fût pas régulière. C'était une œuvre venue de province, et qui ne portait pas la trace des discussions littéraires entamées dans les salons et les compagnies lettrées de Paris. C'était la première fantaisie d'un jeune auteur, qui promettait beaucoup, mais qui n'était pas encore initié.

Ces critiques apprirent à Corneille qu'il existait des règles, auxquelles, disait-on, la poésie dramatique devait se soumettre. Il s'instruisit des débats par lesquels s'essayait la critique française, et son bon sens, fortifié

par une éducation soignée, l'empêcha de se contenter de l'art facile qui suffisait au dramaturge Hardy. Bientôt il brilla au premier rang de ses rivaux. Il eut même l'honneur d'être plus d'une fois en butte aux traits mordants par lesquels se déchargeait la mauvaise humeur du vieux poète délaissé.

Le succès de Mélite eut l'immense avantage de décider la vocation de Corneille. Dès lors il travailla sans interruption pour le théâtre. De 1630 à 1636, il écrivit sept pièces, deux tragédies et cinq comédies. La plupart ne s'élèvent pas fort au-dessus de Mélite. Pourtant, si l'on y regarde de près, on découvre la trace de progrès réels. Il y a progrès dans le style : Corneille apprend à écrire. Il y a progrès de bon sens : Corneille ne s'affranchit pas du jargon précieux; mais il semble parfois qu'il ne l'emploie que par déférence pour le goût public et en l'appréciant à sa juste valeur. Son jugement, naturellement juste, se dégage peu à peu.

M. Guizot a rassemblé quelques passages curieux où le poète, après un sacrifice au mauvais goût, se blâme lui-même. Voyez ces vers :

Il n'en faut point douter, l'amour a des tendresses
Que nous n'apprenons point qu'auprès de nos maîtresses;
Tant de sortes d'appas, de doux saisissements,
D'agréables langueurs et de ravissements,
Jusques où d'un bel œil peut s'étendre l'empire,
Et mille autres secrets que l'on ne saurait dire,
Quoique tous nos rimeurs en mettent par écrit,
Ne se surent jamais par un effort d'esprit,
Et je n'ai jamais vu de cervelles bien faites
Qui traitassent l'amour comme font les poètes.
C'est tout un autre jeu. Le style d'un sonnet
Est fort extravagant dedans un cabinet;

Il y faut bien louer la beauté qu'on adore,
Sans mépriser Vénus, sans médire de Flore ;
Sans que l'éclat des lys, des roses, d'un beau jour,
Ait rien à démêler avecque notre amour.
O pauvre comédie ! objet de tant de peines,
Si tu n'es qu'un portrait des actions humaines,
On te tire souvent sur un original
A qui, pour dire vrai, tu ressembles fort mal.

Corneille n'était pas encore un grand poète dramatique lorsqu'il composa ces vers ; mais il était déjà un écrivain supérieur à ceux qui occupaient alors la scène. Il apprenait à se servir de l'instrument de la poésie ; il ne lui manquait que l'occasion et des sujets pour l'employer dignement.

La grandeur devait être le trait caractéristique du génie de Corneille, et jusque là il ne s'en était guère douté. Fidèle aux exemples de ses contemporains et de ses devanciers, il s'en était tenu à une fade imitation de la vie vulgaire ou aux combinaisons factices d'une poésie sans âme. Le sujet de l'une de ses premières tragédies, *Médée*, était cependant moins contraire à son génie. Aussi le poète s'y révèle-t-il d'une manière inattendue et par accident dans quelques vers heureux. Chacun connaît le fameux mot de Médée, abandonnée de tous et méditant ses vengeances.

NÉRINE *(suivante de Médée)*.

Votre pays vous hait, votre époux est sans foi ;
Dans un si grand revers que vous reste-t-il ?

MÉDÉE.

Moi.

Moi, dis-je, et c'est assez.

On cite presque aussi souvent un passage des imprécations de Médée, celui où elle reproche à Jason les

bienfaits dont elle l'a comblé et les crimes dont ils se sont rendus coupables en commun.

Qu'il coure vagabond de province en province,
Qu'il fasse lâchement la cour à chaque prince,
Banni de tous côtés, sans bien et sans appui,
Accablé de frayeur, de misère, d'ennui,
Qu'à ses plus grands malheurs aucun ne compatisse;
Qu'il ait regret à moi pour son dernier supplice :
Et que mon souvenir jusque dans le tombeau
Attache à son esprit un éternel bourreau.
Jason me répudie ! et, qui l'aurait pu croire?
S'il a manqué d'amour, manque-t-il de mémoire?
Me peut-il bien quitter après tant de bienfaits?
M'ose-t-il bien quitter après tant de forfaits?

Ici, pour la première fois, nous rencontrons dans toute son énergie le ton vrai de la tragédie *corneillienne*. Mais ces traits hardis, étincelles d'un feu qui couvait encore sous la cendre, sont tout ce que pouvait produire la terrible légende de Médée. Le rôle de l'héroïne prête à des mots saillants; mais, à tout prendre, c'est encore un de ces sujets propices aux déclamations de la rhétorique, et tels qu'on les aime dans ces époques de stérilité où, en l'absence de quelque grande pensée, l'art se nourrit d'artifices et de redites.

Enfin le Cid parut. Ces gracieuses légendes du Cid, que Corneille ne connut guère que par Guillen de Castro, et qui, souvent reprises par les poètes, ont été pour l'Espagne une source si féconde, devaient aussi charmer la France et lui ouvrir l'accès de la haute poésie.

Ce serait une étude des plus piquantes, malheureu-

sement trop longue pour nous, que de les suivre dans leur développement et d'y rattacher toute la série des poèmes qu'elles ont inspirés. Nous voulons pourtant effleurer ce beau sujet en comparant sur quelques points le Cid de Corneille avec celui des Romances et celui de Guillen de Castro.

Il y avait rivalité entre la famille de Rodrigue et celle de Chimène. D'après un des plus anciens monuments de la poésie espagnole, la *Chronique rimée*, cette rivalité se serait manifestée par des combats incessants entre les deux familles et leurs vassaux. Le comte Gomez, père de Chimène, aurait frappé les bergers de Diègue Lainez, et celui-ci en aurait tiré vengeance en faisant une incursion sur les terres de son ennemi, et en enlevant tout ce qui lui tombait sous la main, jusqu'aux lavandières. La querelle aurait été vidée par un combat, cent contre cent, dans lequel Rodrigue, âgé de douze ans, se serait couvert de gloire et aurait tué de sa main le père de Chimène. — Dans le *Romancero*, monument d'un âge postérieur, la querelle prend un caractère plus chevaleresque. Elle n'est pas racontée en détail; mais on voit par les reproches que Rodrigue adresse au comte qu'il s'agissait d'un soufflet : « Vous avez porté la main sur mon père, avec fureur, devant le roi, dit-il;..... vous avez couvert sa noble face d'un nuage de déshonneur. » — Guillen de Castro a tiré de cette donnée les premières scènes de sa tragédie, *la Jeunesse du Cid*, la seule dont nous ayons à nous occuper. Elles sont toutes chevaleresques. Rodrigue fait la veillée des armes et est créé chevalier

par le roi. Dona Uraque, l'infante, lui attache les éperons, et Chimène, présente à la cérémonie, admire la bonne grâce du jeune héros, et voudrait bien remplir les fonctions de l'infante. Cette solennité terminée, le roi rassemble son conseil et met en discussion le choix d'un gouverneur pour son fils. Il propose Diègue Laynez. Tous sont d'accord, sauf le comte Gomez, qui croit avoir à cet honneur des droits particuliers, et qui parle avec quelque mépris de la vieillesse de don Diègue. Il suffit de peu de mots pour que le sang monte à la tête de ces deux fiers rivaux, et qu'en présence du roi le comte Gomez soufflette don Diègue. — Corneille a imité Guillen de Castro, mais en effaçant ce qui rappelle trop les institutions et les mœurs de la chevalerie. Rodrigue est dispensé de la veillée des armes, et ce n'est pas au milieu de chevaleresques cérémonies que se trahit l'amour de Chimène. Deux conversations remplacent ces scènes pittoresques et nous mettent au fait. Puis, au sortir du conseil, et hors de la présence du roi, le comte et don Diègue se rencontrent, le premier tout plein de l'affront qu'il a reçu en n'étant pas nommé gouverneur, le second occupé des amours de Chimène et de Rodrigue, et songeant à demander de la part de son fils la main de la demoiselle. Leurs paroles sont d'abord retenues; mais bientôt elles s'animent graduellement, jusqu'à ce que le comte, plus jeune et plus bouillant, s'emporte et frappe le vieillard. Il est facile de voir que Corneille a eu l'intention d'adoucir ce qu'il y avait encore de brusque et d'un peu sauvage dans les mœurs que nous dépeint la tragédie espagnole. C'eût été, sous Riche-

lieu, chose incomprise qu'un soufflet donné en présence du roi; c'était, même en particulier, chose périlleuse et délicate à risquer sur le théâtre. Aussi, pour arriver à ce résultat, a-t-il ménagé les transitions avec un art remarquable, qui est la beauté la plus originale de la scène. Les héros de Corneille sont des hommes passionnés, comme ceux de Guillen de Castro, mais polis et très au fait des convenances. Ils ont la colère aussi terrible; mais, retenus par le frein de mœurs plus raffinées, ils l'ont moins brusque, et il faut dans les mots piquants une gradation habile et soutenue pour justifier la violence finale.

Si l'on en croit le *Romancero*, don Diègue insulté aurait fait subir à ses fils une singulière épreuve.

« Diègue Laynez pensant tristement à l'affront qu'a reçu sa maison, noble, riche et ancienne, avant Innigo et Abarca, et voyant que les forces lui manquent pour la vengeance, et que son grand âge l'empêche de la prendre par lui-même, il ne peut dormir la nuit, ni toucher à aucun mets, ni lever les yeux de dessus terre, et il n'ose plus sortir de sa maison.

» Il ne parle pas non plus à ses amis ; au contraire, il évite de leur parler, craignant que le souffle de son infamie ne les offense.

» Etant donc aux prises avec ces inquiétudes de l'honneur, il voulut faire une expérience, laquelle ne lui fut pas contraire.

» Il fit appeler ses enfants, et, sans leur dire un seul mot, leur serra à l'un après l'autre leurs nobles et tendres mains : non pas pour y considérer les lignes

de la chiromancie, car cette mauvaise coutume des devins ne s'était pas encore introduite en Espagne; mais, empruntant des forces à l'honneur, malgré l'affaiblissement de l'âge, son sang refroidi, ses veines, ses nerfs et ses artères glacés, il les serra de telle sorte qu'ils dirent : « Assez, seigneur. Que voulez-vous, ou » que prétendez-vous ? Lâchez-nous au plus tôt, car » vous nous tuez. »

» Mais quand il vint à Rodrigue , l'espérance du succès qu'il attendait étant presque morte dans son sein, — on trouve souvent là où l'on ne songeait pas, — les yeux enflammés, tel qu'un tigre furieux d'Hircanie, plein de rage et d'audace, Rodrigue dit ces paroles :

« Lâchez-moi , mon père , dans cette mauvaise » heure, lâchez-moi dans cette heure mauvaise; car si » vous n'étiez mon père, il n'y aurait pas entre nous » une satisfaction en paroles. Loin de là, avec cette » même main je vous déchirerais les entrailles, en fai- » sant pénétrer le doigt en guise de poignard ou de » dague. »

» Le vieillard, pleurant de joie, dit : « Fils de mon » âme, ta colère me calme et ton indignation me plaît. » Cette résolution, mon Rodrigue , montre-la à la » vengeance de mon honneur, lequel est perdu s'il ne » se recouvre par toi et ne triomphe. »

» Il lui conta son injure et lui donna sa bénédiction et l'épée avec laquelle il tua le comte, et commença ses exploits. »

Guillen de Castro n'a pas reculé devant cette poésie sauvage. Il s'en est emparé avec joie, et, dans quelques

scènes d'une énergie sombre et terrible, il a dramatisé le récit de la romance. Don Diègue se promène dans ses appartements, semblable à un lion dans sa cage. Il appelle le premier de ses fils, et, comme s'il était saisi d'un accès de folie, il lui serre la main, l'oblige à demander grâce, puis il le chasse honteusement. Il appelle le second, lui fait subir la même expérience, qui donne le même résultat. Enfin il appelle Rodrigue.

RODRIGUE, *entrant.*

« Mon père ! mon seigneur !... peux-tu bien me faire une insulte ? Tu m'as engendré le premier, pourquoi m'appelles-tu le dernier ?

DIÈGUE.

Ah ! mon fils, je me meurs.....

RODRIGUE.

Qu'éprouves-tu ?

DIÈGUE.

C'est une douleur, une douleur, une rage, une rage. *(Il porte la main de Rodrigue à sa bouche et lui mord un doigt.)*

RODRIGUE, *avec force.*

Mon père ! laissez-moi. A la male heure ! laissez-moi.... Si vous n'étiez mon père, je vous donnerais un soufflet.

DIÈGUE.

Ce ne serait pas le premier.

RODRIGUE.

Comment !

DIÈGUE.

Fils de mon âme, j'adore ce ressentiment : ta colère me charme, je bénis cette audace... »

Telle est la scène étrange, mais grandiose dans son étrangeté même, que Corneille a rendue par ces vers simples et sublimes.

D. DIÈGUE.

Rodrigue, as-tu du cœur?

RODRIGUE.

Tout autre que mon père
L'éprouverait sur l'heure.

D. DIÈGUE.

Agréable colère,
Digne ressentiment à ma douleur bien doux !
Je reconnais mon sang à ce noble courroux;
Ma jeunesse revit en cette ardeur si prompte.
Viens, mon fils, viens, mon sang, viens réparer ma honte;
Viens me venger.

Les mœurs sont plus qu'adoucies; elles sont transformées. Il n'y a guère qu'un demi-siècle entre Guillen de Castro et Corneille, et cependant on croirait qu'il y a quelques siècles de distance entre les deux civilisations dont ils nous offrent l'image. Là, nous sommes tout près de l'homme nature, dont les passions s'expriment par de violentes pantomines ; on pourrait se croire transporté au temps d'Achille ou d'Ajax. Ici, nous sommes au milieu d'une société qui fait de la dignité extérieure une loi et une habitude, et qui n'admet, comme propres à l'art, que les passions susceptibles d'une expression humaine et modérée jusque dans leurs fureurs. Là, le langage n'est qu'un pâle

accompagnement d'une action dont la violence dépasse les ressources de la parole; ici, la parole exprime tout et le geste ne fait que la servir.

Nulle part la différence n'est plus grande entre le *Cid* français et son modèle. Il y a contraste entre les deux poésies. Aussi Diamante, un autre poète espagnol que ce sujet a charmé, et qui n'a pas devancé Corneille, comme l'ont dit Voltaire, Laharpe et Sismondi, mais qui l'a suivi et assez maladroitement imité, a-t-il été bien mal inspiré, lorsqu'il a voulu associer dans cette scène la poésie encore toute primitive de Guillen de Castro et celle de Corneille. Il en résulte un assemblage informe que le bon sens repousse.

Pour compléter le parallèle, il faudrait rapprocher les scènes relatives à la rencontre de Rodrigue avec son père après le combat. Ici le contraste serait surtout saillant entre le *Romancero* et la tragédie française, et Guillen de Castro reprendrait son rôle naturel, qui est celui d'intermédiaire. C'est dans cette scène du revoir que Corneille a placé ces beaux vers, qui sont dans toutes les mémoires :

> Appui de ma vieillesse, et comble de mon heur,
> Touche ces cheveux blancs à qui tu rends l'honneur;
> Viens baiser cette joue, et reconnais la place
> Où fut jadis l'affront que ton courage efface.

Dans le *Romancero*, Rodrigue se présente devant son père avec la tête du comte *Loçano* (c'est le surnom que les romances donnent au père de Chimène, comme qui dirait le hautain, le superbe). Elle est coupée, ruisselante de sang, et il la tient par la chevelure. Il trouve le vieillard toujours inquiet; il le tire par le bras et

lui montre son trophée. Don Diègue reconnaît son ennemi, *quoique sous la livrée de la mort*, et s'écrie :

« Rodrigue, fils de mon âme, recouvre cette tête, de peur que ce ne soit une autre Méduse qui me change en rocher, et que mon malheur ne soit tel qu'avant de t'avoir remercié mon cœur se fende avec un si grand sujet de joie !

» O infâme comte Loçano ! le ciel me venge de toi, et mon bon droit a donné contre toi des forces à Rodrigue. »

Pour le héros français, l'honneur est un culte; pour le héros espagnol, c'est plus qu'une passion, c'est une sorte de rage.

Le caractère du Cid s'est fort modifié par les transformations successives qu'a subies cette riche légende. Dans les anciens poèmes, le Cid est un héros élu pour travailler à l'œuvre sainte de la délivrance de l'Espagne. Il y emploie la ruse et la force, selon les occurences ; mais il ne fait rien qui ne soit sanctifié par cette mission divine. Il reçoit la bénédiction de St. Lazare et marche entouré de miracles.

« Rodrigue, dit la *Chronique rimée,* se mit en route avec trois cents hidalgos. Au gué de Cascajar, où le Duero se divise (le froid était très vif ce jour-là), il ne faisait pas bon s'arrêter. En s'approchant du bord du gué, il aperçut un pêcheur atteint de la lèpre, lequel demandait que, par pitié, on lui fît passer le gué. Les chevaliers en crachaient de dégoût et s'éloignaient de lui. Rodrigue eut compassion de ce malheureux : il le prit par la main; il lui fit passer le gué sous une cape

verte que l'eau ne pénétrait pas, en le plaçant sur un mulet au pied sûr, que son père lui avait donné. Il alla vers Grevalda, où se trouve l'endroit nommé Cierrato. C'était un endroit creusé dans les rochers. Le Castillan s'abrita avec le lépreux sous la cape verte à l'épreuve de l'eau. Alors qu'il fut endormi, le lépreux lui parla ainsi à l'oreille : « Tu dors, Rodrigue de Bivar? Il est » temps que tu sois averti. Je suis messager du Christ » et non pas un lépreux. Je suis St. Lazare. Dieu m'a » envoyé vers toi pour que mon souffle s'étende sur tes » épaules, et te communique une force qui te fasse à ja- » mais souvenir que toutes les choses que tu commen- » ceras, ta main les achèvera. » Il lui souffla en effet sur les épaules, et ce souffle traversa la poitrine de Rodrigue, qui s'éveilla et fut saisi d'épouvante. Il regarda autour de lui et ne put retrouver le lépreux. Il se rappela son rêve et chevaucha avec vitesse. »

Un autre poème, le *Poème du Cid*, nous apprend que les animaux féroces s'apaisaient devant lui. Dans le *Romancero,* le Cid ne meurt qu'après avoir été honoré d'une apparition de St. Pierre, et son cadavre remporte encore des victoires. C'est avec un singulier mélange de malice et de crédulité naïve, que le poète nous raconte comment Gil Diaz attacha le corps du Cid sur la selle de Babiéca, le fit tenir droit au moyen de deux planches, dont l'une, placée derrière, soutenait la tête, tandis que l'autre n'allait que jusqu'au menton, de manière à laisser voir la figure, comment il lui mit sur la tête un morion de parchemin, *qui paraissait de fer tant il était bien fait*, à la main droite Tizona, l'épée qui avait gagné tant de batailles,

et *qui se tenait levée d'une façon toute merveilleuse,* et comment, dans cet équipage, le Cid, mort déjà depuis douze jours, marcha encore à la rencontre des Maures. Toute sa personne est sacrée, sa barbe surtout. Son corps ayant été embaumé et exposé pendant sept ans dans l'église de St.-Pierre de Cardena, un Juif voulut toucher cette barbe vénérable et en fut miraculeusement puni :

« Un Juif était venu. Il réfléchissait en lui-même, raisonnant de cette manière : « Voilà le corps du Cid » si vanté par tous; et ils disent que durant sa vie » personne ne lui a touché la barbe. Je veux, moi, la » toucher et la prendre dans ma main; puisqu'il est » là mort, il ne m'en empêchera pas. Je veux voir » ce qu'il fera, s'il me causera quelque peur. »

» Le Juif approcha la main pour faire ce qu'il méditait, et avant qu'il eût touché la barbe, le bon Cid avait empoigné son épée Tizona et l'avait tirée long d'une palme hors du fourreau. Le Juif, voyant cela, en conçut un très grand effroi; il tomba à la renverse, à moitié mort d'épouvante.

» Ceux qui entrent dans l'église le trouvent là étendu. Ils lui jettent de l'eau sur le visage pour lui faire reprendre ses esprits; et, lorsqu'il est revenu à lui, tous lui demandent pour quel motif on le voyait en ce fâcheux état. Lui aussitôt leur avoua la cause de ce qui s'était passé.

» Tous rendent grâce à Dieu pour le miracle raconté, de ce qu'il s'était souvenu de son serviteur, et n'avait point voulu qu'il fût souillé par la main de ce Juif si mal intentionné.

» Il se fit tout de suite chrétien, et, prenant nom Diègue Gil, resta au service de Dieu dans le susdit St.-Pierre, et y finit ses jours comme un bon chrétien. »

Mais le Cid du *Romancero* n'est pas redoutable aux Maures et aux Juifs seulement ; il l'est encore à quiconque l'insulte, ou ne le traite pas avec tous les égards qu'il croit mériter, fût-ce le roi lui-même. Jamais vassal ne fut plus fier, plus susceptible, plus audacieux. Il traite avec son roi de puissance à puissance. Il faut voir comment le Cid, avant de prêter serment au roi Alphonse, lui fait jurer qu'il n'a pris aucune part au meurtre de don Sanche, frère d'Alphonse, comment il lui fait répéter le serment trois fois de suite, et sur quel ton il répond quand Alphonse irrité l'exile : « Moi, dit-il, je ramperais humblement sur la terre comme votre esclave, moi, qui, ayant mes bras, pense bien m'élever sans les vôtres!.... Les cortès ont été deux fois assemblées l'hiver, depuis l'an passé. Dites, est-ce pour le bien public, ou seulement pour vos intérêts privés? Vous avez assemblé les cortès à Léon; et moi, en agissant avec les miennes au milieu des champs déserts, j'ai renversé les remparts de l'ennemi. »

Inutile d'ajouter que ce vassal, si fier devant son prince, l'est encore plus en présence des princes étrangers. Un jour il se rend à Rome avec le roi don Sanche. Il y avait grande réunion de rois. Les sept fauteuils des sept rois chrétiens étaient rangés à St. Pierre au-dessous de celui du pape. Rodrigue crut remarquer que celui du roi d'Espagne était placé plus bas que celui du roi de France : « Il s'en fut au fauteuil du

roi de France, et le renversa avec le pied : le fauteuil était d'ivoire, il en fit quatre morceaux. Et il prit celui de son roi et le mit sur le degré le plus élevé.

» Alors parla un honorable duc que l'on dit celui de Savoie : « Sois maudit, Rodrigue, et excommunié » du pape, parce que tu as outragé un roi, le meilleur » et le plus estimé. »

» Le Cid, entendant ces raisons, a parlé de cette manière : « Laissons les rois, duc, et si vous vous » sentez offensé, accommodons cela nous deux seuls; » qu'il en soit demandé raison de vous à moi. »

» Il s'approcha du duc, et lui donna une grande poussée. Le duc, sans riposter, se tint coi très sagement.

» Le pape, quand il a appris cela, a excommunié le Cid. Celui de Bivar, le sachant, s'est prosterné devant le pape : « Absolvez-moi, dit-il, pape, sinon vous » vous en repentirez. »

» Le pape, père miséricordieux, répondit très sagement :

« Je t'absous, don Ruy Diaz, je t'absous de bon gré, pourvu que tu sois dans ma cour très poli et sage. »

Qu'il y a loin de ce vassal, au fond très fidèle, mais turbulent et indiscipliné, et à qui tout est permis parce qu'il porte sur le front le sceau divin des hommes prédestinés, à ce Rodrigue de Corneille qui n'accomplit d'autres prodiges que ceux dont la vaillance est de tout temps capable, et qui s'incline devant son roi, comme le sujet le plus respectueux, pour lui demander pardon d'avoir vaincu les Maures sans son consentement. Le Cid de Corneille n'est plus un héros fabuleux; ce n'est

qu'un très brave gentilhomme, plein d'honneur, mais tout à fait docile à l'autorité légitime. Il se peut que dans le temps ses ancêtres aient eu des velléités de révolte; mais, depuis quelques générations déjà, cette famille belliqueuse s'est assouplie comme les autres. Elle a profité des dures leçons que Louis XI, Henri IV et Richelieu ont données aux grands seigneurs trop hautains. Don Diègue est arrivé à comprendre

> *Que l'on* doit ce respect au pouvoir absolu
> De n'examiner point lorsqu'un roi l'a voulu,

et Rodrigue lui-même a sucé ces sages principes avec le lait de sa nourrice. Le niveau a aussi passé sur leurs têtes.

Mais les changements les plus remarquables que la légende ait subis sont ceux qui concernent les amours du Cid et de Chimène.

Dans la *Chronique rimée*, après la bataille où le comte Gomez a été tué par *l'enfant* Rodrigue, les fils du comte songent à la vengeance; mais Chimène leur demande de la laisser faire. Elle va se plaindre au roi. Le roi lui représente qu'il n'a nulle envie de se brouiller avec des Castillans aussi batailleurs que Don Diègue et son fils. Alors Chimène lui dit : « Donnez-moi Rodrigue pour époux; cela arrangera toutes choses. » Le roi trouve l'expédient très heureux, quoique Rodrigue n'ait que douze ans. Il le fait venir; mais Rodrigue, croyant que le roi veut lui faire des reproches au sujet de la mort du comte, refuse de lui baiser la main et se présente avec arrogance et hauteur. Le roi ne s'en émeut pas : « Amenez-moi la demoiselle, dit-il, nous la

marierons à ce jeune orgueilleux. » Rodrigue, de plus en plus irrité, ne cède qu'en jurant qu'il n'habitera pas avec sa femme avant d'avoir gagné cinq batailles.

Telle est, à son point de départ, l'histoire des amours de Chimène.

Dans le *Romancero,* les deux époux font au moins bon ménage. Rodrigue ne s'emporte plus contre cette union forcée. Il se pare de bonne grâce pour les noces, et, au moment de donner à Chimène le baiser des fiançailles, il lui dit *tout ému :*

« J'ai tué ton père, Chimène, mais non en trahison; je l'ai tué d'homme à homme pour venger une injure trop réelle. J'ai tué un homme et je te donne un homme : me voici à tes ordres; et, en place d'un père mort, tu as acquis un époux honoré. »

Chimène lui rend amour pour amour, et lorsque, peu de temps après leur mariage, le Cid toujours infatigable part pour la guerre, elle lui fait ses adieux dans un chant dont on a bien rarement atteint la suave poésie :

« Alarme! alarme! sonnaient les clairons et les tambours. Guerre, feu et sang ! disaient leurs voix épouvantables.

» Le Cid dispose sa troupe. Tous se mettent en ordre, lorsque, pleurant et humble, Chimène Gomez lui dit :

» Roi de mon âme et comte de cette terre, pourquoi
» me laisses-tu ? Où donc, où donc vas-tu ?

» Que si tu es un Mars dans la guerre, tu es un
» Apollon à la cour, où tu blesses les belles dames
» comme tu fais là-bas les Maures féroces. Devant tes

» yeux se prosternent et se mettent à genoux les rois
» maures et les filles des nobles rois chrétiens.

» Roi de mon âme et comte de cette terre, pourquoi
» me laisses-tu? Où donc, où donc vas-tu ?

» Voilà que vous changez vos habits de fête en bril-
» lants morions, les blanches toiles de Londres en
» harnais de Milan, les chausses en grèves de fer, et
» en gantelets les gants parfumés : mais nous aussi
» nous changerons de sentiments et d'idées.

» Roi de mon âme et comte de cette terre, pourquoi
» me laisses-tu? Où donc, où donc vas-tu ? »

» Voyant les dures plaintes de son épouse chérie, le Cid ne peut s'empêcher de la consoler et de pleurer : « Madame, dit-il, essuyez vos pleurs jusqu'à mon re-
» tour. » Elle, regardant les siens, exhale sa peine en ces mots :

« Roi de mon âme et comte de cette terre, pourquoi
» me laisses-tu ? Où donc, où donc vas-tu ?

Rodrigue et Chimène s'aimèrent jusqu'à la mort ; mais leur affection changea quelque peu de nature avec le cours des ans. Après les enchantements et les fêtes des premiers jours, les devoirs du guerrier réclamèrent leur place dans la vie de Rodrigue. Il s'y joignit bientôt ceux de la famille. L'amour qui les avait unis dès le jour des fiançailles se dépouilla petit à petit de ce qu'il avait eu d'abord d'exalté et de romanesque; il devint plus positif, sans être moins intime, ni moins tendre. On mesurera la différence en comparant le morceau que nous venons de citer avec les adieux que, beaucoup plus tard, Rodrigue faisait à Chimène, déjà mère de deux filles.

« Vous savez bien, Madame, comment notre tendresse et l'affection que nous avons l'un pour l'autre admet bien mal l'absence ; mais le droit disparaît là où l'obligation intervient ; car pour tout homme de sang noble, c'est une obligation de servir le roi.

» Conduisez-vous en mon absence comme une femme prudente que vous êtes, et qu'on ne voie rien de changé en vous, puisque vous sortez de si bon lieu.

» Employez les heures rapides à prendre soin de votre bien, et ne demeurez pas un seul moment oisive ; car être oisive ou être morte, c'est même chose.

» Gardez vos plus riches vêtements pour quand je serai de retour ; car une femme sans son mari doit aller avec une grande simplicité.

» Veillez bien sur vos filles, et qu'elles soient toujours célées ; mais qu'elles ne s'aperçoivent pas que vous ayez aucune crainte ; car ce serait faire qu'elles comprendraient le mal. Qu'elles ne s'éloignent pas un instant de dessous vos yeux ; car des filles sans leur mère sont fort près de la perdre.

» Soyez grave avec vos serviteurs, affable avec les dames, circonspecte avec les étrangers, et sévère avec vos concitoyens.

» Ne montrez point mes lettres même à votre plus proche parente, et l'homme le plus sage ne saura point comment j'accueille les vôtres ; et si vous ne vous sentez pas assez forte pour dissimuler votre joie, — ce qui est le propre des femmes, — montrez-les à vos filles.

» Si les conseils qu'on vous donne sont bons, suivez-

les; et si l'on vous conseille mal, faites ce qui vous conviendra le mieux.

» Je vous laisse pour chaque jour vingt-deux maravédis; traitez-vous comme celle que vous êtes, et ne regardez pas à la dépense. Si l'argent venait à vous manquer, agissez de façon à ce qu'on l'ignore; envoyez-m'en demander; ne mettez pas en gage mes joyaux. Ou bien empruntez sur ma parole; vous trouverez bien là-dessus qui remédie à vos besoins, puisque je travaille sans cesse à porter soulagement à ceux des autres.

» Sur ce, Madame, adieu, car j'entends d'ici le bruit des armes. »

Mais si le *Romancero* abonde en détails sur le ménage du Cid et de Chimène, il est plus que sobre sur leurs amours avant les fiançailles. Bien plus, il les ignore. Rodrigue, après avoir reçu de son père l'épée avec laquelle il devait tuer le comte, n'hésite pas un instant et va droit à son adversaire. Plus tard, lorsque Chimène va pour la première fois demander justice au prince, elle s'adresse à Rodrigue d'une manière qui ne laisse soupçonner de sa part aucune tendre faiblesse : « Et toi, meurtrier féroce, dirige ton épée sanglante contre ce sein sans défense, qui se présente à tes coups cruels. Tue moi, traître, moi aussi: ne m'épargne pas comme femme ; considère seulement que Chimène Gomez demande justice contre toi..... N'est-ce pas assez, petit vilain (rapaz villano), que je te brave et te déshonore? Traître, je te demande la mort : ne me la refuse pas, ne la détourne pas! »

Comment donc se sont faites les fiançailles? Les ro-

mances le racontent de diverses façons. Selon les unes ce serait le roi qui aurait imaginé ce moyen de satisfaire Chimène, et Chimène aurait obéi avec plaisir, de même que Rodrigue. Selon d'autres, dont la version doit être plus ancienne, Chimène, convaincue de l'inutilité de ses poursuites, aurait demandé elle-même Rodrigue pour époux, sur quoi le roi se serait écrié : « Je l'ai toujours entendu dire, — et je vois bien à présent que cela est la vérité, — que le sexe féminin était bien extraordinaire. Jusqu'ici elle a demandé justice, et maintenant elle veut se marier avec lui ! »

Il est clair que les auteurs des romances n'ont pas tardé à éprouver sur ce sujet quelques scrupules, et à chercher les moyens de rendre le mariage de Chimène avec le meurtrier de son père moins invraisemblable et moins inconvenant. Sur ce point la légende était encore incertaine et en voie de formation; elle demandait à être achevée.

Elle dut s'achever sous l'influence de la chevalerie. Les amours de Chimène commencèrent avant ses fiançailles, et devinrent bientôt l'une des parties les plus importantes de la légende et la plus chère aux poètes. Cette simple transposition lui a donné une grande valeur dramatique, et en a fait une source pour la tragédie. Le caractère de Chimène y a gagné en suite et en intérêt; la fable est devenue plus naturelle sans rien perdre de sa poétique originalité; elle est surtout devenue plus riche en situations saisissantes. Il ne fallait que ce seul changement pour mettre aux prises l'honneur et l'amour, et engager cette lutte morale dont Guillen de Castro et Corneille ont tiré si grand parti.

Guillen de Castro a peint ces chevaleresques amours de manière à ne rien laisser à faire à des successeurs moins grands que Corneille; aussi Corneille lui a-t-il rendu un juste hommage en se bornant à l'imiter dans plusieurs morceaux essentiels. Le héros du poète espagnol aime autant que celui du poète français et n'a pas moins de noblesse; il dépeint avec une égale énergie les combats dont son cœur est déchiré, quand il doit choisir entre le sacrifice de l'honneur et le sacrifice de Chimène; il triomphe de cette lutte intérieure avec la même grandeur d'âme. Après avoir tué le comte, il va aussi attendre Chimène chez elle et lui offrir sa tête. Cette scène, d'un effet si prompt et si grand, est plus courte dans l'original espagnol; mais elle contient le germe des développements de la scène française. Enfin le dénouement est amené par des moyens semblables. Chimène trouve un champion, qui se charge de sa querelle. Une ruse du roi la trompe sur l'issue du combat; elle croit son chevalier victorieux et Rodrigue tué : aussitôt elle s'écrie avec une noble franchise : « Roi Ferdinand, chevaliers, soyez témoins de ma profonde douleur; je n'ai plus assez de force pour la contenir dans mon âme; je veux dire à haute voix, je veux que tout le monde sache ce que j'ai fait, ce que j'ai souffert pour la noblesse et pour l'honneur. Je n'ai pas cessé un moment d'adorer Rodrigue de Bivar, et, pour être fidèle aux lois établies par le monde, j'ai demandé sa mort aux dépens de mon cœur; l'épée qui a tranché sa tête a tranché en même temps la trame de ma vie. »

Ici Guillen de Castro l'emporte sur Corneille, qui a

multiplié inutilement les piéges tendus à Chimène et insisté sur des artifices d'art, qui demandaient à n'être employés qu'avec une grande circonspection. Il y a même un moment où, par une faute déplorable, le poète français compromet cette sincérité et cette noble tristesse, qui rendent Chimène si belle. Lorsqu'elle revient de l'évanouissement que lui a causé la fausse nouvelle de la mort de Rodrigue, et qu'elle voit don Diègue, qui en triomphe comme d'un aveu, elle s'oublie jusqu'à dire :

Sire, on pâme de joie ainsi que de tristesse.

Dans une situation pareille, il n'y a de dignité que dans un heureux mélange de réserve et de franchise, et rien n'est plus hors de propos que des jeux de mots puérils, qui ne réussissent pas même à donner le change.

C'est dans Guillen de Castro qu'il faut chercher l'expression, je ne dis pas la plus forte, mais la plus pure, de ces romanesques amours. Il a moins insisté que Corneille; il n'a pas cherché à creuser jusqu'aux dernières profondeurs de la passion, et par là même il a laissé à l'imagination le champ plus libre. Un léger nuage, un pudique mystère éminemment propice à la poésie, plane sur son œuvre. D'ailleurs, quoiqu'il ait aussi son genre de faux goût, il a moins que Corneille l'habitude funeste de raisonner ce qui ne se raisonne pas, et d'analyser ce qui échappe à toute analyse. Quelques mots font tache çà et là, et Corneille a eu le malheur d'en imiter plus d'un; mais il n'a pas de ces tirades didactiques qui refroidissent l'intérêt et qui

ne remplacent pas ce que l'on attend, des paroles ou des actes qu'inspire le sentiment. Il n'a pas non plus de ces vers fades, comme les aimait l'hôtel de Rambouillet, où l'amour emprunte le langage de la galanterie, et qui, au lieu de parler au cœur, ne disent que de jolies choses, fines et froides.

Plus rapproché des temps de la chevalerie, le poète espagnol en a mieux saisi les mœurs, et il a su les rendre avec une naïveté fidèle. Sa Chimène est peut-être moins bien élevée; elle n'a pas tant d'esprit; elle n'a que de la candeur; mais c'est par là qu'elle est séduisante.

Corneille n'est-il donc qu'un imitateur malheureux de son devancier? Nullement. Il a imité, mais de génie, et comme devait le faire un homme de sa trempe, en se réservant son coin d'originalité et de haute supériorité. Ses personnages sont modernes; ils manquent de ce charme particulier qui s'attache aux légendes de la chevalerie, et dont la société française du XVIIe siècle avait déjà perdu le sentiment; mais il a pris sa revanche en allant bien plus loin que le poète espagnol dans l'étude et la pénétration intime des passions dont il a retracé les combats.

Cette étude est l'objet spécial de son œuvre; le reste a été sacrifié. Corneille ne s'est point étendu sur les fureurs de don Diègue, qui, telles que nous les rend Guillen de Castro, ne sont dramatiques qu'à titre d'épisode et pour autant qu'elles dépeignent avec énergie le caractère de ce vieillard indomptable; il n'a pas suivi le Cid dans ses aventures lointaines; il a renoncé à tout ce qui n'eût servi qu'à faire ressortir le héros, sans

avoir de rapports avec son amour pour la fille de don Gomez. Jusqu'au moment où le Cid se présente devant Chimène, il a presque toujours abrégé le modèle espagnol; mais, à ce moment-là, il a pris un vol plus hardi; il s'est emparé des germes heureux qu'il a trouvés dans Guillen de Castro, et les a fécondés de manière à donner à l'imitation française la valeur d'un modèle nouveau.

Ici se trahit déjà une des habitudes du théâtre et de l'esprit français. Encore voisine de l'épopée, la tragédie espagnole est comme le fleuve qui serpente dans la plaine, et qui se détourne sans cesse vers des sites sauvages ou riants. La tragédie française suit une marche plus directe; elle porte immédiatement l'attention sur le point où elle vise; elle y court en le désignant et sans perdre un pas. C'est le torrent qu'attire l'abîme où il se précipite.

A cet égard elle a fait des progrès constants. Elle n'a pas tardé à se montrer plus difficile que Corneille lui-même : on a trouvé des coupures à faire dans le *Cid*.

Corneille a amené deux fois Rodrigue devant Chimène. C'est une de trop, dit-on. Peut-être dans l'intérêt des strictes convenances; peut-être aussi dans l'intérêt de ce poétique mystère que Guillen de Castro a soigneusement respecté, mais non pas pour le but que Corneille se propose. Il s'agit pour lui d'épuiser cette grande situation, qui dans l'original espagnol n'est pas plus fortement indiquée qu'une autre, et qui est pour le poète français la situation par excellence, celle qui résume toute son œuvre; il veut sonder la

plaie jusqu'au fond, et arracher à Chimène cet aveu complet :

> Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix,

afin que Rodrigue à son tour puisse entonner son chant de triomphe :

> Est-il quelque ennemi qu'à présent je ne dompte ?
> Paraissez, Navarrais, Maures et Castillans,
> Et tout ce que l'Espagne a nourri de vaillants;
> Unissez-vous ensemble, et faites une armée,
> Pour combattre une main de la sorte animée :
> Joignez tous vos efforts contre un espoir si doux ;
> Pour en venir à bout c'est trop peu que de vous.

Là est l'accent nouveau du *Cid* français.

Le triomphe moral de l'amour dans une situation aussi cruelle que celle de Chimène, tel est le sujet aux yeux de Corneille. Si, à certains égards, il a usé de ménagements et s'est montré plus timide, si, par exemple, il n'a fait qu'indiquer le mariage du Cid et de Chimène comme une conclusion éloignée; il a été d'autant plus hardi sur le point décisif. Lui seul l'a touché d'une main souveraine, et par là il a achevé la légende.

LEÇON TROISIÈME.

Horace.

MESSIEURS,

Nous n'avons ni le loisir ni le dessein d'étudier d'une manière complète les deux grands poètes tragiques de la France ; mais nous n'en devons pas moins chercher à employer de la manière la plus profitable le temps que nous pouvons leur consacrer. Dans ce but il nous a paru utile de réserver pour la fin de ce cours l'examen des questions générales qui les concernent l'un et l'autre. Nous éviterons par là des répétitions oiseuses. Il nous sera d'ailleurs plus facile d'apprécier la tragédie française au XVIIe siècle dans son ensemble, lorsque nous nous serons fait une idée juste de l'œuvre de Corneille d'abord, puis de celle de Racine.

Ce plan nous permet de consacrer encore à l'auteur du *Cid* deux séances. Dans la seconde nous chercherons à saisir les traits essentiels de son génie; aujour-

d'hui, nous entrerons dans quelques détails sur l'une de ses tragédies, choisie comme type.

La tragédie de Corneille que nous voulons ainsi détacher est celle qui suivit immédiatement le *Cid*, *Horace*.

Le *Cid* avait ouvert à la poésie dramatique et à Corneille lui-même des voies nouvelles. Jusqu'alors ils n'avaient su, ni lui ni ses devanciers, toucher au vif la fibre humaine. Ils avaient obéi aux goûts de leur siècle; ils avaient jeté un costume moderne sur les épaules de personnages sans vie, vrais mannequins de théâtre. Corneille le premier fit paraître sur la scène des hommes doués d'une âme vivante. Il conserva à ses héros le costume du temps; mais il en fit autre chose que des automates. Le *Cid* fit connaître à la France ce que vaut en poésie la puissance créatrice.

En écrivant *Horace*, il n'abandonna point cette voie royale, qui n'est accessible qu'au génie et où il avait marché le premier.

Cette tragédie, toutefois, fut vivement critiquée, comme le *Cid* l'avait été déjà. Mais tandis que plusieurs des reproches dont le *Cid* fut l'objet étaient dictés par l'envie, et n'eurent pas cours fort longtemps, ceux que l'on a faits à *Horace* sont encore aujourd'hui réputés valables.

Est-ce à tort ou à raison?

Le vieil Horace et ses enfants jouissent à Rome d'une haute réputation de patriotisme et de bravoure. Ses trois fils sont nommés pour soutenir les intérêts de Rome dans la lutte contre Albe, qui, de son côté, a désigné les trois Curiaces. La nouvelle de ces choix

jette le trouble dans les deux familles, qu'unissaient de nombreux liens : l'aîné des Horaces avait épousé Sabine, sœur des Curiaces, et Camille, sœur d'Horace, était fiancée à l'un des héros albains. Néanmoins tous vont résolument au combat. L'aîné des Horaces surtout se fait remarquer par l'austère rigueur de son patriotisme : peu lui importent femme, sœur, beau-frère ; il a deux choses à maintenir intactes, la gloire de Rome et la sienne. Le succès couronne sa vaillance, et, après avoir vu tomber ses deux frères, il a le bonheur de vaincre seul les trois champions de la cité rivale. Son triomphe est celui de Rome. Acclamé par tout un peuple, il s'enivre de sa propre gloire, et s'endurcit si bien dans sa vertu farouche que les plaintes de Camille, qui pleure seule au milieu de la joie universelle, l'irritent jusqu'au délire. L'esprit troublé par les fumées de l'orgueil, il souille du sang de cette infortunée l'épée qu'il vient de rendre si chère aux Romains. Ce crime ne saurait demeurer impuni. Horace est accusé devant le roi ; mais le roi ne peut frapper le meurtrier de Camille sans frapper le sauveur de Rome : il hésite, il balance, et le glaive de la justice s'arrête suspendu sur la tête du héros criminel.

Tel est le sujet dans sa noble simplicité.

Dans sa simplicité, disons-nous ; mais c'est là précisément le mérite que l'on conteste le plus à l'œuvre de Corneille.

On est assez généralement tombé d'accord pour reprocher à Corneille d'avoir violé l'une des premières lois de l'art dramatique, l'unité d'action. Le meurtre de Camille suivi du procès d'Horace parut une seconde

action indépendante de la première, le combat des trois frères romains contre les trois frères albains. Corneille lui-même se laissa persuader qu'il avait péché contre la règle. Ce jugement fut dès lors sanctionné par la haute autorité de Voltaire : « Cette pièce, dit-il, n'est pas régulière; il y a en effet trois tragédies absolument distinctes : la victoire d'Horace, la mort de Camille et le procès d'Horace. » Dans son *Cours de littérature*, Laharpe se prononce dans le même sens. Le sujet lui paraît malheureux, soit parce que le meurtre de Camille révolte, soit parce qu'il est impossible, avec les trois tragédies dont la pièce se compose, d'atteindre à l'unité.

Parmi les jugements de Voltaire, si souvent injustes et légers, il en est peu qui aient été mieux accueillis et répétés par un plus grand nombre de critiques.

Toutefois, avant de faire après eux le saut des moutons de Panurge, observons que ces trois tragédies n'en font guère que deux. Il serait étrange, en effet, que le crime et le jugement ne pussent pas former un tout. Il faut plaindre le poète tragique si, après avoir exposé la faute, il doit prendre haleine et remettre le châtiment à un autre jour. Il y a bien sans doute quelques rapports entre eux, même dans les cas trop fréquents où la peine ne suit que d'un pied boiteux. Pourquoi, si l'on veut ainsi fractionner, ne va-t-on pas jusqu'au bout? Les demi systèmes ne valent rien. Mettons-y un peu de bonne volonté, et la plus petite peccadille exigera au théâtre quatre soirées distinctes : une pour manifester l'intention coupable, une pour l'accomplissement du délit, une pour le jugement, et une enfin pour l'exé-

cution de la sentence. Quand Voltaire a rendu son verdict sur *Horace*, il ne se souvenait probablement plus de sa tragédie de *Brutus,* où il a eu l'étrange hardiesse de faire juger à la fin un crime commis pendant la durée de l'action.

Comptons donc deux tragédies au lieu de trois : la victoire d'Horace et la mort de Camille.

Mais ces deux tragédies sont-elles aussi distinctes qu'on le dit, et est-il absolument impossible de pousser la réduction plus loin?

On parle beaucoup de l'unité d'action, et sans doute c'est là une des lois maîtresses de l'art. Mais, comme toutes les lois, elle a besoin d'être interprétée, et chacun ne l'interprète pas de la même manière. Au sens physique, il n'y a d'action une et simple que celle qui est accomplie tout entière par un seul personnage et d'un seul mouvement. Quand M. Jourdain, dans sa leçon de philosophie, ouvre la bouche pour prononcer la voyelle *a*, il fait une première action; il en fait une seconde lorsqu'il allonge les lèvres en dehors pour obtenir le son *u*. Mais l'action dramatique est toujours quelque chose de complexe; elle suppose une série d'actions accomplies par des personnages différents et qui sont assez liées entre elles pour former un ensemble. Elle peut donc être plus ou moins riche. Telle action dramatique ne comprendra qu'un nombre relativement restreint d'actions plus simples; telle autre en comprendra dix fois plus sans cesser pour cela d'être une. Dans la vie des nations de même que dans celle des individus, il n'y a rien d'isolé. Chaque fait en suppose d'antérieurs et en produit de nouveaux. Les faits

historiques, enlacés les uns dans les autres par le double rapport de cause et d'effet, forment un réseau inextricable, et de quelque côté que nous regardions nous ouvrent une perspective illimitée. Chacun est un cran dans un engrenage sans fin. Où trouver des points de suspension dans une suite si continue? D'après quels principes se diriger pour détacher de ce vaste ensemble des groupes naturels, qui aient un commencement et une fin et qui à eux seuls forment un tout? Si nous prenons pour héroïne Jeanne d'Arc, nous pouvons concevoir une première action dramatique qui aurait pour dénouement sa fuite du village, une seconde qui, partant du même point, irait jusqu'au moment où sa vocation est reconnue du roi, une troisième s'étendant jusqu'au triomphe d'Orléans, une quatrième qui embrasserait dans son entier cette belle et grande vie. Nous pourrions d'ailleurs découper ce sujet de manière à y trouver l'étoffe de trois ou quatre drames unis et pourtant distincts, faisant suite, comme les pièces diverses qui formaient chez les Grecs une trilogie. Mais de quelque façon que nous le divisions, nous ne rencontrerons nulle part une limite infranchissable, pas même à la mort de Jeanne d'Arc. Son apparition n'est qu'un épisode dans un drame plus vaste, la lutte de la France contre l'Angleterre, et cette lutte à son tour n'est qu'un moment du drame séculaire qui a eu pour dénouement la formation complète de la nationalité française.

Ceux qui n'y ont pas réfléchi ne soupçonnent guère la difficulté de la question, et ceux qui y ont le plus réfléchi ne sont pourtant pas parvenus à une solution bien nette.

Aristote veut qu'une tragédie ait l'étendue nécessaire pour que les incidents naissant les uns des autres, nécessairement ou vraisemblablement, amènent la révolution du bonheur au malheur ou du malheur au bonheur. Mais il n'y a rien de plus mélangé et de moins fixe que le bonheur et le malheur. La roue de la fortune tourne toujours, et l'on ne voit pas qu'il y ait dans sa marche des temps d'arrêt assez longs et assez décidés pour que l'on puisse dire : c'est ici que l'action dramatique doit finir, elle ne saurait aller plus loin. Dans le bonheur qui semble le mieux établi il y a un germe de corruption, dont il suffirait de suivre le développement pour que l'action se renouât, en sorte que ce bonheur ne marquerait plus qu'un moment dans le drame. Le principe d'Aristote ne résout donc nullement la difficulté; il ne fait que la rendre plus sensible; et l'on en pourrait dire autant de toutes les autres solutions présentées par les rhéteurs, si on prenait la peine de les examiner.

De nos jours pourtant on a suivi une voie meilleure. On a renoncé à trouver une formule qui permette d'apprécier mécaniquement l'unité d'une œuvre d'art. Selon A.-W. Schlegel, par exemple, les différentes parties d'une tragédie doivent être rassemblées par l'esprit et non par les sens; elles doivent s'unir dans une sphère supérieure, celle du sentiment ou de l'idée, et l'unité d'un poème ressemble à celle qui se manifeste dans l'organisme d'une plante, elle réside dans l'idée immatérielle de la vie.

Je ne sais si cela vous paraît très clair. En tout cas l'idée du critique allemand est moins immédiatement

accessible que celle du philosophe de Stagyre. La définition d'Aristote a quelque chose de cette clarté facile qui flotte à la surface des questions. On dirait une de ces recettes que se transmettent les traités de rhétorique, et qui sont infiniment commodes, parce qu'elles permettent de juger de tout en ne réfléchissant sur rien.

Schlegel a au moins le mérite d'avoir dit le mot juste, celui qui a servi de point de départ à la plupart des réflexions de la critique moderne sur le sujet qui nous occupe. C'est par la *vie* qu'il juge. L'unité d'une œuvre d'art est une unité vivante, qui se révèle à l'âme, mais dont le principe ne tombe pas sous les sens. Il en est d'elle comme de l'organisme humain. L'organisme humain a-t-il un centre? S'il en a un, où le chercherons-nous? Dans le cerveau? dans le cœur? Ce sont là des questions sur lesquelles on peut discuter et que la science seule est capable de résoudre; mais avant de connaître la réponse qu'elle y fera, nous sommes en droit d'affirmer que cet organisme est un, si riche qu'il soit. Qui dit organisme, dit par là même unité. Tout organisme suppose un ensemble de forces et d'organes, dont le jeu est harmonique et qui concourent au même but. On peut ne pas voir où est le principe de cette unité; mais elle se manifeste par le résultat, la vie. On pourra de même, en étudiant une tragédie, telle que le *More de Venise* de Shakespeare, ou l'*Athalie* de Racine, chercher avec plus ou moins de succès ce qui en constitue le centre et l'unité; mais qu'on le trouve ou non, cette unité est incontestable : elle éclate

dans la vie de l'œuvre, dans cette vie qui s'y répand comme une source féconde, qui en anime et en pénètre toutes les parties.

Si maintenant nous examinons le dessin de la tragédie d'Horace, en ayant soin de nous en tenir aux traits essentiels, en négligeant tel mot ou même telle scène où la pensée du poète n'a pas atteint à son expression vraie et complète, nous y sentirons, je le crois, quelque chose de cette unité organique dont toute œuvre d'art a besoin.

Le personnage essentiel est Horace le jeune. Son caractère n'est pas pur; mais il est humain et vrai, soit au point de vue historique, soit au point de vue psychologique. Il est de la race de ces fiers Romains qui se faisaient de la patrie une idole et qui n'étaient que citoyens. Le dévouement absolu de l'homme à l'état, cette idée toute romaine, est incarnée dans le héros de Corneille. Mais un tel dévouement n'est pas de ceux qui supposent toujours l'abnégation. L'homme se retrouve dans l'état auquel il se sacrifie. En travaillant pour la gloire de la nation, il se fait un piédestal à lui-même, et il sanctifie son orgueil et son ambition en les mettant au service et sur le compte de l'orgueil et de l'ambition de tous. Il ne s'abaisse comme individu que pour se relever d'autant comme citoyen.

Horace ira courageusement et joyeusement à une mort presque certaine, si Rome l'exige; mais il veut n'être point frustré du prix qu'il attend de ses services, il veut que la gloire de Rome rejaillisse sur lui. Rome peut disposer de son temps, de sa fortune,

de son épée, de sa vie et de celle des siens : il donnera tout. Mais si alors on lui conteste la gloire, il s'emportera, comme un ouvrier à qui l'on refuse un salaire légitime. Après avoir étonné le monde par la magnanimité de son dévouement, il l'étonnera par les violences de son orgueil. Pour un héros de cette trempe, il n'y a pas loin du Capitole à la roche Tarpéienne, ou, pour parler sans figure, de la vertu au crime. Il ne trouvera nulle part l'occasion de la chute plus sûrement que dans le triomphe même.

Les deux actions dont se compose la tragédie de Corneille trouvent ainsi un lien dans le caractère du héros. Si le poète ne nous l'eût montré que sublime, il n'aurait rempli que la moitié de sa tâche. Il fallait, pour que cette fière nature se déployât tout entière, que l'invincible guerrier souillât son épée d'un meurtre. Sans ce meurtre nous n'aurions qu'un épisode dramatique; la tragédie ne serait pas achevée.

Le but de Corneille n'était pas de mettre sur la scène l'histoire du combat des Horaces et des Curiaces, mais bien de profiter de cette histoire comme d'un cadre pour un tableau dont Horace est la plus grande figure. Ici encore ce qu'il y a de nouveau, ce qui appartient en propre à l'auteur, est une création dont l'intérêt est à la fois poétique et moral. Cette création est le vrai sujet de la pièce, et Corneille en a eu si bien conscience qu'il n'a pas fait paraître dans sa tragédie les frères du héros, qui occupent pourtant leur place dans la légende, et qu'il a intitulé son œuvre, non pas *les Horaces*, comme on dit toujours, mais *Horace*. Il

semble qu'il ait voulu par là prévenir les méprises de la critique et accuser nettement son dessein.

L'unité du sujet se manifeste d'ailleurs dans le dénouement. Le roi n'a pas à juger un criminel vulgaire ; il ne saurait oublier qu'Horace est le premier des citoyens de Rome. Il regarde tour à tour le sang qui rougit les mains de l'accusé et les lauriers qui lui ceignent le front. Il n'ose ni absoudre, ni condamner. Il ne juge pas ; il renonce à frapper.

Dis, Valère, dis-nous, si tu veux qu'il périsse,
Où tu penses choisir un lieu pour son supplice :
Sera-ce entre ces murs que mille et mille voix
Font résonner encor du bruit de ses exploits?
Sera-ce hors des murs, au milieu de ces places
Qu'on voit fumer encor du sang des Curiaces,
Entre leurs trois tombeaux et sur ce champ d'honneur,
Témoin de sa vaillance et de notre bonheur?

J'ignore si ces vers, que le poète met dans la bouche du vieil Horace plaidant pour son fils, suffisent à justifier le héros ; mais ils suffisent à justifier le poète.

Bien loin de critiquer l'idée mère de la tragédie, je suis frappé de tout ce qu'elle a de richesse et de profondeur. C'est le procès de la vertu humaine, de cette vertu si fragile, même chez les meilleurs, et qui ressemble à ces pièces de fonte que l'on croirait capables de supporter un monde, et que l'on voit se briser au premier choc, parce qu'il y avait une paille dans l'intérieur. On pourra chercher longtemps avant de trouver une révélation plus saisissante de tout ce qu'il

peut y avoir à la fois de force sublime et d'étranges petitesses dans ce dieu tombé, dont toutes les poésies chantent la gloire et le néant. Le héros saisi du vertige sur le faîte même où sa grandeur d'âme l'a fait monter : voilà le sujet. En est-il beaucoup de plus beaux?

Dans *Mesure pour Mesure*, Shakespeare a peint le seigneur Angelo qui n'a rien de l'héroïsme d'Horace, mais dont la vertu n'est pas moins hautaine. Il juge toute faute avec la sévérité d'un homme qui croit être sûr de n'y jamais tomber, et son orgueil, dont il ne se méfie pas, lui tend le plus perfide de tous les piéges. Il est destiné à apprendre par expérience qu'on n'évite point les faux pas en marchant avec une assurance arrogante. Chargé par son prince de gouverner l'état pendant quelque temps et d'exercer la justice, il commence par condamner à mort un pauvre diable dont le crime était d'avoir des mœurs un peu légères. Or, c'est par là justement que se laissera prendre le juge pharisien. Sa faute sera celle pour laquelle il montre le plus de dégoût et qu'il juge avec le plus de hauteur. Le condamné a une sœur, Isabelle, une de ces suaves figures de femme, comme Shakespeare savait en peindre. Elle va se jeter aux genoux d'Angelo. Si ç'eût été une femme vulgaire, Angelo l'eût regardée froidement; mais son innocence, sa vertu ingénue et simple, la pureté de ses larmes virginales, sont pour lui une tentation plus dangereuse que toutes les autres. Quand le diable veut prendre un saint, dit-il, il amorce son hameçon avec des saints. Le premier pas fait sur la route du crime, les autres se font avec une étrange

rapidité. La chute d'un homme comme Angelo ne peut être qu'une chute effrayante. Il descendra d'un saut jusqu'au fond de l'abîme. Mais le duc reparaît dans le temps où il poursuit ses noirs desseins, et où son hypocrisie est obligée d'atteindre à la hauteur de sa sévérité. Son infamie est mise au jour, et le duc prononce une sentence qui peut rappeler celle du roi dans la tragédie d'*Horace :* il condamne et il absout en même temps.

Voilà le pendant de l'œuvre de Corneille.

Les points de rapport sont saillants : même exaltation de vertu, chute encore plus profonde, jugement analogue. Les différences ne le sont pas moins. L'orgueilleuse rigueur d'Angelo n'est qu'un manteau de pourpre jeté sur un corps atteint par la vermine, tandis qu'il y a chez Horace une grandeur réelle. La vertu d'Horace n'a qu'une tare; son armure n'a qu'un défaut; mais ce défaut suffit pour qu'il soit atteint et qu'il tombe comme les autres.

L'idée de la tragédie de Corneille est bien aussi saisissante et a plus de portée que celle dont Shakespeare s'est emparé. Angelo est un homme à part qui pourrait de loin tendre la main à Tartuffe; il ne nous révèle rien mieux que le degré d'hypocrisie et de perversité où doit descendre un pharisien rigoriste, si par hasard le pied lui glisse. Horace nous représente l'homme sous ses deux faces ; il nous montre le côté de la lumière aussi bien que celui de l'ombre. Angelo devient un monstre qui fait horreur : Horace est un héros qui fait pitié.

Et cependant, il en faut bien convenir, le chef-d'œuvre de Corneille ne remplit pas toute l'attente que donne une idée si haute. D'où cela vient-il? Si ce n'est pas du sujet lui-même, ce doit être de la manière dont le poète l'a mis en œuvre, de l'exécution.

Dans les trois premiers actes le caractère romain éclate dans toute sa force. Le poète semble avoir voulu mesurer ce que le cœur de l'homme peut renfermer de patriotisme. Il a disposé ses personnages sur les degrés d'une échelle morale, dont le sommet touche au sublime.

Camille est une de ces nombreuses fiancées à qui l'amour tient lieu de tout, même de religion et de patrie. Elle est du parti de son amant. Si son cher Curiace vient à succomber, il ne lui restera que le désespoir et la mort.

Sabine, sa belle-sœur, aime tendrement Horace; mais elle se souvient d'Albe, son berceau, et son cœur hésite entre les premières affections de sa vie, les douces affections de l'enfance, et celles qui y ont pris place plus tard, celles de l'épouse.

Je suis Romaine, hélas! puisque Horace est Romain;
J'en ai reçu le titre en recevant sa main;
Mais ce nœud me tiendrait en esclave enchaînée,
S'il m'empêchait de voir en quels lieux je suis née.
Albe, où j'ai commencé de respirer le jour,
Albe, mon cher pays, et mon premier amour;
Lorsqu'entre nous et toi je vois la guerre ouverte,
Je crains notre victoire autant que notre perte.
  Rome, si tu te plains que c'est là te trahir,
Fais-toi des ennemis que je puisse haïr.
Quand je vois de tes murs leur armée et la nôtre,
Mes trois frères dans l'une et mon mari dans l'autre,

Puis-je former des vœux, et sans impiété
Importuner le ciel pour ta félicité?....
Albe est ton origine; arrête, et considère
Que tu portes le fer dans le sein de ta mère.
Tourne ailleurs les efforts de tes bras triomphants;
Sa joie éclatera dans l'heur de ses enfants;
Et, se laissant ravir à l'amour maternelle,
Ses vœux seront pour toi, si tu n'es plus contre elle.

Curiace est un héros déjà, mais un héros humain et affligé. Pour lui le devoir a décidément le pas sur toutes choses, mais sans lui faire oublier ce qu'il aime. Il n'est pas de cette race stoïque que rien n'émeut. Il est tendre et il sait pleurer.

Il y a contraste entre Curiace et son adversaire, le terrible Horace, l'âme de cette grande tragédie.

HORACE

Albe vous a nommé, je ne vous connais plus.

CURIACE

Je vous connais encore, et c'est ce qui me tue.

Au dessus d'eux tous s'élève le vieil Horace. Ce n'est pas la figure essentielle du drame; mais c'en est la plus belle, la plus distinctement marquée du sceau de l'idéal. Il n'a pas la rudesse de son fils, il n'a pas les mots de désespoir de son gendre. Il accepte l'épreuve avec calme; chez lui tout est grandeur d'âme : c'est l'héroïsme dans sa pleine sérénité.

Dans les grandes œuvres poétiques, il se trouve presque toujours une figure sur laquelle le rayon céleste tombe directement. Que tout autour les passions s'agitent et le crime se déchaîne, que le poète ne nous épargne rien de ce que la réalité recèle de turpitudes

et d'horreurs, soit! Mais que par delà l'orage, si sombre soit-il, on aperçoive un coin de ciel. Les œuvres où manque ce trait de lumière, l'*Œdipe roi*, *Macbeth*, peuvent être fortes et imposantes; mais elles ne se font accepter que par une sorte de violence. Elles n'attirent pas, elle subjugent, elles poursuivent, et il semble qu'elles nous refusent une partie de ce que nous attendons de la poésie.

La poésie n'est pas faite uniquement pour être l'écho de nos souffrances; elle a une mission consolatrice à remplir; il lui faut un sourire, et de là vient que ces œuvres terribles, où il n'y a que des ombres accumulées sur des ombres, sont chose rare dans l'histoire de l'art. La plupart d'ailleurs ne sont pas des peintures isolées; elles se rattachent dans la pensée du poète à telle autre peinture, qui a de la lumière pour deux et qui les éclaire d'un reflet. L'*Œdipe-roi* nous conduit à l'*Œdipe à Colonne;* le *Tartuffe* ne s'explique que par le *Misanthrope,* et *Macbeth* lui-même ne saurait être détaché de l'ensemble de cette grande galerie créée par Shakespeare où, à côté des portraits sinistres, il y en a tant de suaves.

Ces figures touchantes ou sublimes, mais toujours sereines, qui répandent la lumière autour d'elles, font rarement centre dans les tableaux des maîtres, sauf toutefois dans la peinture ou dans la poésie religieuse, dans quelques toiles de Raphaël, par exemple, ou dans le *Polyeucte* de Corneille. En général, ce sont des figures qui se détachent du groupe et qui font sommet, passez-moi l'expression. Ce sont volontiers des figures de femme : Francesca dans l'Enfer de Dante, Cordé-

lia dans le *Roi-Lear*. Dans la tragédie de Corneille, ce beau rôle appartient à un vieillard. Ses cheveux blancs dominent la scène, et son mot fameux, ce *qu'il mourût*, que les acteurs vulgaires prononcent avec une emphase ridicule et les vrais artistes avec une grave simplicité, est bien le rayon divin qui illumine tout le tableau.

Il y a çà et là dans ces trois premiers actes des taches analogues à celles qu'on peut relever dans le *Cid*, du bel esprit, une analyse exagérée des sentiments, des dissertations trop symétriques et quelques vers gâtés par l'enflure; mais ces taches disparaissent devant l'incomparable énergie des scènes essentielles et décisives. Tous les traits importants sont accusés de main de maître. Jusqu'ici tout n'est pas parfait, mais tout est grand.

Le quatrième acte a pour sujet le meurtre de Camille. C'était un pas délicat. Corneille l'avait préparé en marquant avec soin le caractère outré et violent du patriotisme d'Horace.

> Si vous n'êtes Romain, soyez digne de l'être;
> *Et si vous m'égalez*, faites-le mieux paraître.
> La solide vertu *dont je fais vanité*
> N'admet point de faiblesse avec sa fermeté..., etc.

Toutefois, préparé ou non, le passage était critique. Voyons si Corneille en a évité les périls.

Camille attend Horace chez elle; dans un long monologue elle se persuade à elle-même de tenir tête au vainqueur et de le recevoir comme le meurtrier de Curiace.

Eclatez, mes douleurs; à quoi bon vous contraindre?
Quand on a tout perdu, que saurait-on plus craindre?
Pour ce cruel vainqueur n'ayez point de respect;
Loin d'éviter ses yeux, croissez à son aspect;
Offensez sa victoire, irritez sa colère,
Et prenez, s'il se peut, plaisir à lui déplaire.
Il vient, préparons-nous à montrer constamment
Ce que doit une amante à la mort d'un amant.

Ceci est fâcheux déjà. Il y a parti pris chez Camille, tandis qu'elle ne devrait céder qu'à un mouvement de passion. Qu'elle maudisse son frère, rien de plus naturel et de plus dramatique; mais le dessein de le mal recevoir et de l'irriter est chose froide dans la situation de Camille. On dirait une gageure.

Horace arrive suivi de Procule, qui porte les épées des Curiaces. Il s'adresse à sa sœur dans ces termes :

Ma sœur, voici le bras qui venge vos deux frères,
Le bras qui rompt le cours de nos destins contraires,
Qui nous rend maîtres d'Albe; enfin, voici le bras
Qui seul fait aujourd'hui le sort de deux états.
Vois ces marques d'honneur, ces témoins de ma gloire,
Et rends ce que tu dois à l'heur de ma victoire.

Pour le coup, nous protestons. Les prétentions d'Horace ne sont pas seulement cruelles; elles n'ont pas l'ombre de raison ni de vraisemblance. Le héros fait-il donc le tour de tous les membres de sa famille pour mendier des louanges? La belle parade, vraiment? Il y a là une ostentation de vanité tout-à-fait puérile et qui tombe dans le ridicule.

Poursuivons :

CAMILLE.

Recevez donc mes pleurs, c'est ce que je lui dois.

HORACE.

Rome n'en veut point voir après de tels exploits,
Et nos deux frères morts dans le malheur des armes
Son trop payés de sang pour exiger des larmes :
Quand la perte est vengée, on n'a plus rien perdu.

Ces maximes sont froides, et l'on a peine à comprendre cette manière de peser le pour et le contre dans des choses de cette nature.

CAMILLE.

Puisqu'ils sont satisfaits par le sang épandu,
Je cesserai pour eux de paraître affligée,
Et j'oublîrai leur mort que vous avez vengée;
Mais qui me vengera de celle d'un amant,
Pour me faire oublier sa perte en un moment?

HORACE.

Que dis-tu, malheureuse?

CAMILLE.

O mon cher Curiace!

Voilà un mot heureux, un mot de passion. Mais il ne fait que mieux ressortir ce qu'il y a de faux dans la scène. Si Horace n'en est pas touché il devient brutal : or, il est des choses qui échappent au domaine de l'art, ce sont les défauts vulgaires et qui ne sont que laids, la brutalité, par exemple.

HORACE.

O d'une indigne sœur insupportable audace!
D'un ennemi public dont je reviens vainqueur
Le nom est dans ta bouche et l'amour dans ton cœur!
Ton ardeur criminelle à la vengeance aspire!
Ta bouche la demande, et ton cœur la respire!
Suis moins ta passion, règle mieux tes désirs,
Ne me fais plus rougir d'entendre tes soupirs :

Tes flammes désormais doivent être étouffées;
Bannis-les de ton âme, et songe à mes trophées;
Qu'ils soient dorénavant ton unique entretien.

De plus en plus fort. Le poète a pris un mauvais chemin, et il s'y enfonce avec une obstination étrange. Chaque pas de plus est une faute de plus. Il est dans la situation de ces voyageurs fourvoyés de nuit dans les bois, et qui s'égarent tout-à-fait par les efforts qu'ils font pour se retrouver.

La scène se termine par les fameuses imprécations de Camille.

Rome, l'unique objet de mon ressentiment!
Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant!
Rome qui t'a vu naître, et que ton cœur adore!
Rome enfin que je hais parce qu'elle t'honore!
Puissent tous ses voisins ensemble conjurés
Saper ses fondements encore mal assurés!
Et, si ce n'est assez de toute l'Italie,
Que l'Orient contre elle à l'Occident s'allie;
Que cent peuples unis des bouts de l'univers
Passent pour la détruire et les monts et les mers!
Qu'elle même sur soi renverse ses murailles,
Et de ses propres mains déchire ses entrailles!
Que le courroux du ciel allumé par mes vœux
Fasse pleuvoir sur elle un déluge de feux!
Puissé-je de mes yeux y voir tomber ce foudre,
Voir ses maisons en cendre, et tes lauriers en poudre,
Voir le dernier Romain à son dernier soupir,
Moi seule en être cause et mourir de plaisir!

Voilà de beaux vers. Voltaire, qui les a souvent imités sans réussir à les égaler, a sans doute bien mauvaise grâce lorsqu'il en parle à peu près comme le renard de la Fable parlait des grappes trop vertes. Et cependant si on met ce morceau à sa place, à la fin

de la scène qu'il doit couronner, il a quelque chose de factice. L'insulte y est voulue et préméditée plus encore que passionnée. Corneille a fait en les écrivant un effort surhumain pour sortir d'une position fausse, et cet effort a produit une magnifique tirade d'éloquence. Si l'éloquence des paroles suffisait pour légitimer le meurtre de Camille, il aurait sans doute réussi; mais il fallait autre chose encore.

Sur ces imprécations Horace met l'épée à la main et se précipite sur sa sœur :

> C'est trop, ma patience à la *raison* fait place;
> Va dedans les enfers plaindre ton Curiace!

Ainsi le meurtre de Camille est le triomphe de la raison. Ceci est le coup de grâce.

Evidemment la scène est manquée dès le début. Il fallait par-dessus tout éviter de faire tomber Horace sous le coup du ridicule ou du mépris. Corneille a pris plaisir, au contraire, à rabaisser gratuitement son héros. Il en a fait un fanfaron de comédie, qui n'excite plus le moindre intérêt, et à qui l'on souhaite non pas même un châtiment égal à son crime, mais des mortifications égales à sa vanité.

Il y avait un moyen pourtant d'éviter ces fautes accumulées, et c'était de rester fidèle à ce grand art qui fait la beauté des premiers actes, et qu'un critique a eu la maladresse de reprocher au poète.

Ce critique a blâmé Corneille d'avoir représenté *intra privatos parietes* un événement public dont dépend le sort de deux peuples. Mais quelle erreur! L'événement public, dont nous savons l'issue dès le collége, ne nous intéresse pas le moins du monde. Ce qui nous

intéresse et ce qui fait le vrai sujet de la pièce, c'est l'événement particulier, la lutte intérieure dans laquelle Camille, Sabine, Curiace, Horace le jeune et son père engagent toutes les forces de leurs âmes. Corneille ne songe pas à nous donner le spectacle d'une bataille; il n'écrit pas pour le cirque, il veut parler à l'esprit, et il aurait manqué à son art s'il eût placé la scène ailleurs que là où se poursuit le drame intérieur. Aussi longtemps que les guerriers peuvent hésiter et que l'on se demande si les larmes d'une femme ou d'une amante ne triompheront pas de leur vertu, le lieu naturel de l'action est celui où ils peuvent rencontrer Camille et Sabine. Lorsqu'ils ont croisé le fer et qu'ils subissent leur destinée, la scène doit être encore où se continue le drame intérieur, c'est-à-dire où sont les femmes, tremblantes et à l'affût des nouvelles. Quant aux maris, nous ne tenons pas à les suivre; nous savons qu'ils sont excellents ferrailleurs. Mais, le combat terminé, nous demandons à voir le vainqueur au milieu de la foule qui le salue et l'acclame. C'est là que ses passions s'excitent et s'embrasent comme dans une fournaise, là que l'ivresse de la gloire lui monte au cerveau. Figurez-vous Horace porté sur les épaules de la foule et savourant toutes les voluptés de l'orgueil. Poussez jusqu'à ses dernières limites le délire du triomphe et ajoutez-y l'exaltation du patriotisme; puis, au milieu de ce peuple hors de lui, imaginez Camille perçant jusqu'à son frère et venant maudire devant tous Rome et l'épée d'Horace. Imaginez le silence qui se fait autour d'elle, et le regard morne du triomphateur, sa surprise et son courroux. Si les imprécations de Ca-

mille pouvaient avoir quelque part tout leur accent, ce serait là, et ce serait là aussi que le héros pourrait frapper sans s'avilir.

Dans le cinquième acte, le jugement d'Horace, le poète n'a pas mieux réussi. C'est la partie la plus froide de la pièce. Nous sommes en présence du roi : Valère, un ancien amant de Camille, un rival malheureux de Curiace, dont Corneille ne peut avoir trouvé le modèle que dans les mauvaises pièces du temps, accuse le jeune Horace. La scène est transformée en tribunal. Nous entendons une longue série de plaidoyers, l'accusateur d'abord, puis le criminel, qui ne demande pas mieux que de mourir pour n'avoir pas l'occasion de souiller sa gloire; puis Sabine, qui vient s'offrir à la mort en lieu et place de son époux; après elle enfin le vieil Horace, qui parle comme le défenseur en titre de son fils. Malgré les beaux vers dont ces quatre discours sont semés, ce procès dans les formes n'a jamais intéressé. Tous les personnages y font une triste figure : l'accusateur, parce qu'on lui suppose des mobiles mesquins; l'accusé, parce que, après son crime, il ferait beaucoup mieux de se taire que de déclamer encore sur la gloire; Sabine, parce que sa proposition n'a pas le sens commun et ne fait que prolonger les débats; le vieil Horace, parce qu'il parle en avocat au lieu de parler en père, et le roi lui-même, parce que son rôle était dicté à l'avance et qu'on ne peut pas le prendre pour un juge sérieux.

La légende, telle que nous la trouvons dans Tite-Live, était bien autrement poétique et dramatique. L'historien a trouvé le secret de nous émouvoir là où

le poète nous laisse indifférents. Voici la fin de son récit :

« Un des duumvirs se lève : « Publius Horatius, dit-
» il, tu as mérité la mort; va, licteur, attache-lui les
» mains. » Le licteur s'approche et saisit la corde, quand Horace, sur l'avis de Tullus, interprète clément de la loi, s'écrie : « J'en appelle. » Ainsi la cause fut déférée au peuple; mais le peuple s'émut en entendant le vieil Horace déclarer que la mort de sa fille était juste, qu'autrement, en vertu du droit paternel, il aurait châtié son fils. Il suppliait les Romains de ne pas le dépouiller de tous ses enfants, lui qu'ils avaient vu naguère riche d'une si belle famille, puis il embrassait son fils et montrait les dépouilles des Curiaces suspendues à ce que l'on appelle encore aujourd'hui le pilier d'Horace : « Romains, s'écriait-il, pourrez-vous
» voir celui que vous regardiez tantôt s'avançant en
» triomphe et paré des trophées de la victoire, pour-
» rez-vous le voir sous le poteau, lié, battu de verges,
» supplicié? Les Albains eux-mêmes supporteraient-ils
» un si monstrueux spectacle? Va, licteur, attache ces
» mains qui viennent de gagner, à la pointe de l'é-
» pée, un empire pour Rome; va, couvre la tête du
» sauveur de Rome, suspends-le à l'arbre fatal, frappe!
» Que ce soit, si tu le veux, dans l'enceinte de ces
» murailles, mais devant ces trophées et ces dépouil-
» les; que ce soit hors de l'enceinte, mais entre les
» tombeaux des Curiaces. Où le conduirez-vous pour
» que les monuments de sa gloire ne le vengent pas
» de toute la honte de son supplice? » Le peuple se laissa fléchir par les larmes du père et par l'intrépidité

du fils. Il fit grâce, plus entraîné par son admiration pour le courage que convaincu de la bonté de la cause. »

Voilà la vraie tragédie. Elle était tout entière dans l'histoire; il n'y avait qu'à l'en dégager. Horace est sérieusement menacé par la loi; déjà la main des licteurs s'est approchée de lui; il n'a plus cette vaine arrogance que Corneille lui fait conserver jusqu'au bout, il baisse la tête, comme il lui convient, et il n'est sauvé que par son père, qui lui fait un rempart de ses bras et de ses larmes. Il n'est pas jugé, il est enlevé à la justice par ce père qui n'a plus d'enfants et à qui Rome doit tout. N'eût-il pas été beau de voir le vieil Horace de Corneille emmener en triomphe son dernier fils? On le lui eût souhaité plus volontiers encore qu'à celui de Tite-Live. Le *qu'il mourût* méritait bien cette récompense.

Ainsi Corneille a gâté la légende en la remaniant. Mais n'a-t-il pas compris tout ce qu'elle renfermait de trésors poétiques? Pourquoi y a-t-il touché d'une main si malheureuse?

Il y a plusieurs raisons à en donner. Quelques-unes proviennent de la nature même du génie de Corneille. Vous pourrez les deviner aisément, lorsque nous chercherons dans une leçon prochaine à caractériser ce génie, qui fut grand, mais incomplet. D'autres se rattachent soit à la nature du sujet, soit aux circonstances dans lesquelles se trouvait Corneille lorsqu'il écrivit *Horace*.

Le procès d'Horace, tel que nous le raconte Tite-Live, est un procès démocratique. Le peuple romain fait les fonctions de juge. Corneille, élevé dans la so-

ciété du XVIIe siècle et nourri des idées de son temps, n'eût pas pu, et probablement n'eût pas su mettre sur le théâtre une telle scène. Ces mœurs lui étaient étrangères; il n'aurait pas réussi à les rendre et, y fût-il parvenu, le public n'aurait pas compris. A cet égard le sujet, quoique admirable en soi, n'était pas bien choisi pour l'époque. Il devait subir une transformation forcément malheureuse. C'est ce qui est arrivé. Le roi a remplacé le peuple comme juge; le procès a pris un caractère plus régulier et par là même plus froid : une séance de tribunal peut faire une bonne scène de comédie, comme dans les Plaideurs, mais non pas une belle scène de tragédie. Enfin, les héros, tout en conservant leur énergie et leur patriotisme, se sont dépouillés de leurs mœurs républicaines. Corneille en a usé avec la famille d'Horace comme avec celle de don Diègue, il l'a rendue docile et royaliste. Voyez la manière dont s'exprime le jeune Horace :

A quoi bon me défendre?
Vous savez l'action, vous la venez d'entendre;
Ce que vous en croyez me doit être une loi.
Sire, on se défend mal contre l'avis d'un roi;
Et le plus innocent devient soudain coupable,
Quand aux yeux de son prince il paraît condamnable;
C'est crime qu'envers lui se vouloir excuser :
Notre sang est son bien, il en peut disposer;
Et c'est à nous de croire, alors qu'il en dispose,
Qu'il ne s'en prive point sans une juste cause.

Evidemment le théâtre où les héros des premiers temps de Rome devaient parler ainsi n'était pas préparé à recevoir la scène du jugement d'Horace.

En second lieu, il faut se rappeler qu'avant d'écrire

Horace, Corneille avait fait jouer le *Cid*, et que cette œuvre, applaudie du parterre, avait soulevé un des plus grands orages dont l'histoire littéraire de la France fasse mention. Mairet et Scudéri avaient attaqué violemment Corneille, et lui avaient reproché soit d'avoir, contre toute bienséance, produit sur la scène une fille dénaturée, qui épouse le meurtrier de son père, et qui débite, selon Scudéri, des maximes dignes d'une prostituée, soit d'avoir manqué de jugement dans la conduite de sa pièce et en particulier de n'avoir point observé l'unité de lieu. L'Académie, en exposant, par l'organe de Chapelain, ses sentiments sur le *Cid,* ne répondit pas tout à fait à l'attente de Scudéri; mais elle déclara qu'à ses yeux aussi le sujet n'était pas bon au point de vue moral, et que le *Cid* était une pièce mal disposée. Elle blâmait en particulier la violation de l'unité de lieu. Ce jugement sévère, moins sévère pourtant que ne l'eût désiré Richelieu et par là honorable pour l'Académie, fit une grande impression sur Corneille qui était timide comme un enfant et susceptible comme un grand homme méconnu. Après avoir irrité ses critiques, il les avait bravés; mais cela lui avait mal réussi. Il jugea plus sage d'éviter, à l'avenir, de leur donner prise. Or, pour suivre dans le dénouement d'*Horace* le récit de Tite-Live, pour en dérober toute la poésie, il aurait dû violer de nouveau l'unité de lieu en transportant la scène sur la place publique, faire paraître la multitude sur le théâtre et fouler aux pieds toutes les convenances en représentant un jugement populaire. C'était susciter un orage semblable au précédent; c'était se mettre sur les bras Aristote et Hein-

sius, les deux législateurs en titre de l'art dramatique, l'Académie et Richelieu lui-même, avec qui Corneille essayait de se réconcilier en lui dédiant *Horace*. Il recula. Soit qu'il eût conscience de ce qu'il faisait, soit qu'il fût dirigé par un de ces instincts que l'on ne raisonne guère, mais qui n'en sont que plus sûrs, il mit tous ses soins à régulariser son sujet.

Malheureusement le sujet n'était pas susceptible d'une régularité parfaite. Il est entré dans le moule convenu, mais en perdant une partie de ses plus précieuses beautés.

Telle qu'elle est, la tragédie d'*Horace* nous laisse entrevoir le dessin d'une œuvre grandiose, qui pourrait prendre place parmi les poèmes dramatiques les plus riches et les plus beaux. Mais ce dessin n'a pas été suivi jusqu'au bout. Le poète semble avoir reculé devant le plan hardi qu'il avait entrevu. En l'exécutant il l'a rappetissé. La façade est achevée, et certes elle est haute et fière; mais il ne faut pas faire le tour de l'édifice pour en admirer les autres parties.

LEÇON QUATRIÈME.

Le génie de Corneille.

MESSIEURS,

Après de longs tâtonnements en apparence stériles, Corneille avait enfin trouvé sa voie et pris son essor. Le *Cid* est demeuré l'un de ses chefs-d'œuvre. Il a pu écrire telle pièce dont l'ensemble est à tout prendre plus satisfaisant; il a pu aussi atteindre à des beautés plus fortes encore, plus *corneilliennes;* mais le *Cid* a un charme de jeunesse et de verve que rien n'a effacé. L'Académie avait déjà remarqué qu'un *agrément inexplicable* se mêle à tous ses défauts.

Horace, joué trois ans plus tard, donna la mesure de Corneille dans le genre héroïque, et témoigna d'efforts réels, quoique malheureux, en vue de cette régularité, qui manquait au *Cid*, et dont on faisait la première loi de l'art dramatique.

Il l'atteignit enfin, cette noble régularité, autant du

moins que cela lui était possible, dans la tragédie de *Cinna*. Cette belle pièce est celle où Corneille paraît avoir le mieux réussi à concilier les exigences de son génie toujours indépendant et un peu sauvage avec celles de la rhétorique du temps. C'est la plus classique de ses œuvres. Nulle part d'ailleurs il n'a répandu plus de poésie. *Cinna* nous transporte dans un monde où brille partout cette pourpre des Césars et des consuls dont Châteaubriant retrouvait l'image dans les teintes du couchant au-dessus des collines romaines. Il vous souvient sans doute du récit de l'assemblée des conjurés.

Là, par un long récit de toutes les misères
Que durant notre enfance ont enduré nos pères,
Renouvelant leur haine avec leur souvenir,
Je redouble en leur cœur l'ardeur de le punir.
Je leur fais des tableaux de ces tristes batailles
Où Rome par ses mains déchirait ses entrailles,
Où l'aigle abattait l'aigle, et de chaque côté
Nos légions s'armaient contre leur liberté;
Où les meilleurs soldats et les chefs les plus braves
Mettaient toute leur gloire à devenir esclaves;
Où, pour mieux assurer la honte de leurs fers,
Tous voulaient à leur chaîne attacher l'univers;
Et l'exécrable honneur de lui donner un maître
Faisant aimer à tous l'infâme nom de traître,
Romains contre Romains, parents contre parents,
Combattaient seulement pour le choix des tyrans.

Corneille était dans une bonne veine : à *Cinna* succéda *Polyeucte*, la tragédie religieuse. Elle est écrite dans un style plus familier, ce qui la rend plus touchante sans lui rien enlever de ces beautés mâles, qui sont le triomphe de Corneille.

Voilà les quatre fleurons de sa couronne poétique;

ce sont les fruits de son génie dans la période de la plus grande force et du plus heureux épanouissement.

Il est facile d'en indiquer le trait original et saillant.

Il y a dans l'homme une puissance que l'on appelle la volonté. A la prendre isolément la volonté est une force aveugle, un levier, c'est-à-dire une masse qui reste inerte aussi longtemps qu'on ne l'emploie pas, et il faut pour l'employer bien des choses réunies. Elle est mise en œuvre par les sentiments et les passions; l'exercice en est réglé par l'intelligence. Elle sert à vaincre les obstacles que nous rencontrons toujours, quel que soit le but que nous nous proposions d'atteindre.

Tantôt les obstacles à l'accomplissement de nos vœux viennent du dehors : Rodrigue et Chimène s'adorent; mais une querelle malheureuse, à laquelle ils sont étrangers, sépare violemment leurs familles. Le destin se place entre eux. Œdipe est un homme qui ne demande, comme les autres, qu'à vivre et à jouir de l'existence. Sans le savoir il tue son père. Dès lors il est voué à la vengeance des dieux; il n'a plus ni trève, ni repos; partout il rencontre un ennemi invisible, la fatalité, qui se dresse devant lui et lui barre tous les chemins de la vie.

Tantôt les obstacles surgissent à l'intérieur et la lutte s'engage entre des passions rivales. L'homme n'est pas une machine dont toutes les pièces marchent d'accord; c'est un monde et il y a place dans son âme pour mille combats. Titus adore Bérénice; mais il sent ce qu'exige la dignité de l'empire et il ne veut point déroger. Qu'est-ce qui sera le plus fort, son amour pour la reine juive ou le respect qu'il se doit à lui-même? Phèdre

brûle pour Hyppolite; elle sait que son amour est un crime; elle le condamne et elle y résiste en appelant à son secours tout ce qui lui reste de sentiments vertueux. Il y a guerre chez elle, guerre à mort entre une passion violente et les sages principes qu'elle a sucés avec le lait de sa nourrice, et qui, sanctionnés par sa conscience, sont devenus une partie d'elle-même.

Presque toujours ces deux sortes de luttes sont réunies et marchent de front. L'abîme creusé entre Chimène et Rodrigue est rendu mille fois plus profond par l'horreur naturelle qu'éprouve Chimène en présence du meurtrier de son père; elle adore Rodrigue et elle ne saurait le voir sans frémir : l'obstacle extérieur en a fait naître un au-dedans. Phèdre triomphe de ses scrupules; mais Hyppolite refuse de répondre à sa flamme: quand l'obstacle intérieur a été vaincu, il s'en est dressé un autre au dehors.

C'est toujours un spectacle saisissant que de voir l'homme, armé de volonté, de raison et de passion, lutter contre les puissances qui s'opposent à la réalisation de ses désirs, surtout lorsque ces puissances ont un allié secret dans son cœur, et qu'il est à la fois en guerre avec le monde et en guerre avec lui-même. Cette lutte dont les aspects varient à l'infini, selon les temps, les mœurs, les caractères et les croyances, est le thème éternel sur lequel travaille la poésie dramatique, le canevas sur lequel brode la fée.

La plupart des poètes l'ont envisagée d'un œil triste. Dans leurs drames, l'homme apparaît comme le jouet du destin ou comme la triste victime de ses propres déchirements. Oedipe et Prométhée dominent la scène

grecque. Phèdre est le type le plus saillant du théâtre de Racine, et, dans celui de Shakespeare, il n'y a pas de figure plus marquée que celle d'Hamlet. Or qu'est-ce qu'Hamlet, sinon l'homme qui se consume lui-même? Il y a dans son cœur une place pour tous les sentiments, et une place dans son esprit pour tous les doutes, si bien que l'immobilité, ou plutôt une hésitation perpétuelle en face d'une grande tâche à accomplir, est le résultat final du choc de tant de passions et de tant d'idées dans une âme trop faible pour les contenir et les maîtriser.

Cherchez les mots les plus célèbres, les mouvements les plus admirés dans la tragédie grecque et dans celle de Racine ou de Shakespeare, et vous verrez que ce sont à l'ordinaire des cris d'impuissance ou de détresse, comme le mot de Phèdre : *Ils s'aimeront toujours*, ou comme celui de Macduff : *Il n'a point d'enfants*.

Corneille a suivi une voie toute contraire. Ses héros luttent contre la destinée avec un courage que rien n'ébranle, et ils triomphent à l'ordinaire. L'émotion que produisent les pièces de Racine et de Shakespeare ressemble à celle que produit la vue d'une nacelle battue par les flots et à chaque vague sur le point de sombrer. Celle que font naître les tragédies de Corneille est d'une tout autre nature. On dirait un rocher de granit, contre lequel les flots viennent l'un après l'autre se heurter, et qui les renvoie à la mer avec un calme superbe. Les héros de Corneille sont inaccessibles à la faiblesse. Parce qu'ils sont hommes, ils peuvent être brisés, mais ils ne peuvent pas être vaincus.

Il y a un rapport frappant entre la poésie de Cor-

neille et la philosophie de Descartes, son contemporain. Descartes fait reposer toutes choses sur la conscience du moi; il commence par s'affirmer, passez-moi cette expression qui sent l'école : *Je pense*, dit-il, *donc je suis*. N'est-ce pas là précisément la traduction philosophique du fameux mot de Médée :

NÉRINE.

Dans un si grand revers que vous reste-t-il?

MÉDEE.

Moi.

Moi, dis-je, et c'est assez.

La plupart de ces mots de situation, de ces mots décisifs, qui résument une scène ou un caractère, et que nous admirons dans Corneille, reviennent au *moi* de Médée : le *Qu'il mourût* d'Horace, le *Soyons amis* d'Auguste et la belle réponse de Polyeucte, deux fois répétée : *Je suis chrétien*. C'est toujours le héros qui s'élève au-dessus de lui-même et de sa fortune, et qui remporte un triomphe moral. On ne le plaint pas et il ne demande pas à être plaint; on l'admire.

L'énergie que Corneille a donnée à ses héros se retrouve jusque dans son style et en fait la plus grande beauté. Il est des styles plus variés que le sien; il n'en est pas de plus nerveux. Il a les formes ramassées et athlétiques; il a le don de tout dire en un mot.

Corneille, malheureusement, ne se maintint point à la hauteur où il était parvenu. Il perdit bientôt sa route, après avoir eu tant de peine à la trouver. Dans les tragédies qui suivirent *Polyeucte*, on le voit s'en écarter lentement. *Pompée, Théodore, Rodogune, Hé-*

raclius, Don Sanche, Nicomède, marquent un moment nouveau dans le développement du génie du poète. Ce sont de belles œuvres encore, surtout *Rodogune* et *Nicomède;* et pourtant elles nous font déjà pressentir le déclin. Il ne devait arriver que trop tôt. Après *Nicomède*, Corneille fit une chute irréparable; il écrivit *Pertharite*, et dès lors commença pour lui la vieillesse, triste période où il s'égara de plus en plus.

Pourquoi cette chute? Est-ce un accident inexplicable? Non; elle se rattache à des causes profondes, que l'étude des belles pièces de Corneille laisse déjà entrevoir. Essayons de les indiquer.

Les hommes qui ont une grande énergie d'action sont rarement ceux dont l'esprit est le plus étendu et la nature la plus riche. Pour marcher directement à son but, il est bon de ne rien voir à côté. Une intelligence trop ouverte, une trop grande facilité à comprendre et à sentir, sont toujours des causes de distraction, partant de faiblesse. Il en résulte d'ailleurs des luttes et des incertitudes, qui ébranlent la confiance dans la légitimité du but pour lequel on travaille, et qui nuisent à la franche vigueur de l'action. Celui à qui rien d'humain ne serait étranger, risquerait fort de n'être qu'un éternel rêveur, à la façon d'Hamlet.

Et pourtant il est nécessaire que nous soyons accessibles à des sentiments divers et à plusieurs ordres d'idées. Les hommes dont la conduite est dirigée par un mobile toujours unique et toujours le même, sont des hommes à idée fixe et déjà sur le chemin de la folie. L'énergie héroïque suppose une concentration de forces; mais lorsque cette concentration est poussée à l'extrême,

il n'y a plus énergie, il y a monomanie, et l'héroïsme disparaît pour céder la place à une sorte de fureur maladive, qui n'a rien d'humain. A certains moments, sans doute, les homme forts se laissent diriger par un seul mobile; mais alors même on sent qu'ils n'ignorent pas la puissance d'autres mobiles naturels et légitimes. C'est ainsi que Brutus put condamner à mort son fils sans que personne l'accusât de ne pas l'aimer.

Les actions des hommes ne sont vraiment grandes que lorsqu'elles sont l'effet d'une force morale, c'est-à-dire lorsqu'elles supposent une victoire sur soi-même. Ceux-là seuls deviennent des héros, qui, lorsqu'il y a lutte entre plusieurs sentiments naturels, savent obéir au plus noble avec courage et quoi qu'il en coûte. Mais quand un homme ne connaît qu'une seule sorte de sentiments, il n'y a pas lieu d'être surpris s'il y conforme toute sa vie, et il n'y a de sa part aucun mérite à le faire. La force qu'il déploie a quelque chose de mécanique, et échappe à toute comparaison avec la force morale, qui fait la grandeur des véritables héros. On ne peut trouver de mesure commune qu'entre lui et tel autre homme-machine taillé sur un patron analogue, et il ne saurait y avoir d'autre différence entre eux que celle qui existe entre un boulet de vingt-quatre livres et un de douze.

Les héros de Corneille agissent avec une vigueur surhumaine; mais il arrive parfois qu'ils atteignent à ce degré de puissance par le sacrifice de sentiments naturels. Leur horizon est souvent borné. Polyeucte est trop exclusivement préoccupé des idoles à renverser; Horace n'a qu'une idée, la gloire, et si Emilie

poursuit Auguste avec tant de haine, c'est qu'elle renonce à ce qu'elle lui doit de reconnaissance. Quand un navire veut voguer rapidement et sûrement sur les flots irrités, il jette sa cargaison à la mer. Quelques-uns des personnages de Corneille font exactement la même chose : ils se débarrassent des sentiments qui les gêneraient. Ce sont des hommes, mais des hommes simplifiés.

De là vient qu'ils ont coutume d'exagérer leurs vertus. Une vertu, on le sait, est toujours parente d'un vice : une ténacité louable touche de près à l'opiniâtreté, et la limite n'est pas facile à saisir entre une certaine ambition légitime et les ambitions coupables. Les héros de Corneille distinguent mal ces limites délicates et les franchissent sans cesse, témoin Auguste, qui, non content d'avoir pardonné à Cinna, lui donne encore le consulat. Lorsque Polyeucte répond à Pauline, qui est venue le solliciter de rester fidèle à la religion de ses pères, en priant pour elle, nous sommes émus ; lorsqu'il prononce ce vers admirable :

Je vous aime
Beaucoup moins que mon Dieu, mais bien plus que moi-même,

nous sommes ravis et transportés ; mais lorsqu'il la quitte avec une parole dure :

Vivez heureuse au monde et *me laissez en paix*,

nous regrettons que personne n'ait été là pour retenir la main du poète.

Ainsi, même à prendre les plus beaux temps de Corneille, on découvre dans la manière dont il comprend la grandeur morale quelque chose de factice et de faux. La base n'est pas assez large. Là est, en particu-

lier, le vice de cette conception du Romain, un peu étroite et raide, qui joue un rôle si important dans le théâtre de Corneille. On concevrait qu'elle y apparût çà et là, qu'un ou deux personnages au plus, Horace, par exemple, fussent jetés dans ce moule d'airain; mais, lorsqu'elle se répète et qu'elle tend à tout absorber, elle finit par paraître vide et par devenir fatigante. Les Romains de Corneille sont comme des arcs éternellement bandés; ils sont toujours en position, toujours montés au diapason de l'héroïsme. Il leur faut à tout prix une grande situation, et, lorsqu'elle leur manque, ils sont dépaysés. Essayez de vous figurer un intérieur de ménage entre Cinna et Emilie, et vous verrez que ce n'est pas chose facile; on dirait qu'il n'y a pas entre eux d'autre intimité possible que celle qui doit exister entre deux conspirateurs. Shakespeare ne l'entend point ainsi. Ses héros, même les plus fiers, sont des hommes que l'imagination peut suivre dans leur vie de famille. Il vous souvient sans doute de cette scène de *Jules César*, où, après un conciliabule des conjurés, Porcia pénètre dans la chambre de Brutus et veut lui arracher son secret. Les détails n'ont pas tous sans doute cette noblesse extérieure que réclame la scène française; mais la véritable dignité, celle de l'âme, y est partout observée, et ce que la forme a de familier ne fait qu'ajouter au charme pénétrant de la scène. Donnons-nous le plaisir de la citer en entier.

PORCIA, *en entrant.*

« Brutus, mon seigneur!

BRUTUS.

» Porcia, quel est votre dessein? Pourquoi vous lever à cette heure? Il n'est pas bon pour votre santé d'exposer ainsi votre complexion délicate au froid humide du matin.

PORCIA.

» Cela n'est pas bon non plus pour la vôtre. Vous vous êtes brusquement dérobé de mon lit, Brutus: et hier au soir, à souper, vous vous êtes levé tout à coup; vous avez commencé à vous promener les bras croisés, pensif et poussant des soupirs; et quand je vous ai demandé ce qui vous occupait, vous avez fixé sur moi des regards troublés et mécontents. Je vous ai pressé de nouveau : alors, vous passant la main sur le front, vous avez frappé du pied avec impatience. Cependant j'ai insisté encore ; mais, d'un geste irrité, vous m'avez fait signe de vous laisser. Je vous ai laissé, dans la crainte d'irriter cette impatience qui déjà ne paraissait que trop allumée, espérant d'ailleurs que ce n'était là qu'un des accès de cette humeur qui, de temps à autre, trouve son moment près de tout homme quel qu'il soit. Ce chagrin ne vous laisse ni manger, ni parler, ni dormir; et, s'il agissait autant sur votre figure qu'il a déjà altéré votre manière d'être, je ne vous reconnaîtrais plus, Brutus. Mon cher époux, faites-moi connaître la cause de votre chagrin.

BRUTUS.

» Je ne me porte pas bien; voilà tout.

PORCIA.

» Brutus est sage, et, s'il ne se portait pas bien, il emploierait les moyens nécessaires pour recouvrer la santé.

BRUTUS.

» Et c'est ce que je fais. Ma bonne Porcia, retournez à votre lit.

PORCIA.

» Brutus est malade ! Est-ce donc un régime salutaire que de se promener à demi vêtu, et de respirer les humides exhalaisons du matin ? Quoi ! Brutus est malade, et il se dérobe au repos bienfaisant de son lit pour affronter les malignes influences de la nuit et l'air impur et brumeux qui ne peut qu'aggraver son mal ! Non, non, cher Brutus ; c'est dans votre âme qu'est le mal dont vous souffrez ; et, en vertu de mes droits, de mon titre auprès de vous, je dois en être instruite, et à deux genoux je vous supplie, au nom de ma beauté autrefois vantée, au nom de tous vos serments d'amour et de ce serment solennel qui a réuni nos deux personnes en une seule, de me découvrir à moi, cet autre vous-même, à moi votre moitié, ce qui pèse sur votre âme ; dites-moi aussi quels étaient ceux qui sont venus vous trouver cette nuit ? car il est entré ici six ou sept hommes qui cachaient leur visage à l'obscurité même.

BRUTUS.

» Ne vous mettez pas ainsi à genoux, ma bonne Porcia.

PORCIA.

» Je n'en aurais pas besoin si vous étiez mon bon Brutus. Dites-moi, Brutus, est-il fait pour nous cette exception aux liens du mariage, que je ne participe point aux secrets qui vous appartiennent ? Ne suis-je une autre vous-même que jusqu'à un certain point, et avec de certaines réserves ? pour vous tenir compagnie à table, pour faire la douceur de votre couche, et vous adresser quelquefois la parole ? N'occupé-je donc que les avenues de votre affection ? Ah ! si je n'ai rien de plus, Porcia est la concubine de Brutus, et non pas sa femme.

BRUTUS.

» Vous êtes ma femme fidèle et honorée, aussi précieuse pour moi que les gouttes de sang qui arrivent à mon triste cœur.

PORCIA.

» Si cela était vrai, je saurais déjà ce secret. Je suis une femme, j'en conviens, mais une femme que le grand Brutus a prise pour épouse. Je suis une femme, j'en conviens, mais une femme de bon renom, la fille de Caton. Pensez-vous que je ne sois pas plus forte que mon sexe, fille d'un tel père et femme d'un tel époux ? Dites-moi ce que vous méditez, je ne le révèlerai point. J'ai voulu fortement éprouver ma constance ; je me suis fait une blessure, ici, à la cuisse : capable de soutenir ceci avec patience, pourrais-je ne pas l'être de porter les secrets de mon mari ?

BRUTUS.

» O vous, dieux, rendez-moi digne de cette noble épouse ! »

Qu'il y a loin de cette scène intime aux discours que s'adressent tour à tour Emilie et Cinna !

CINNA.

Je vous aime, Emilie; et le ciel me foudroie
Si cette passion ne fait toute ma joie,
Et si je ne vous aime avec toute l'ardeur
Que peut un digne objet attendre d'un grand cœur!
Mais voyez à quel prix vous me donnez votre âme:
En me rendant heureux vous me rendez infâme :
Cette bonté d'Auguste.....

ÉMILIE.

Il suffit, je t'entends,
Je vois ton repentir et tes vœux inconstants :
Les faveurs du tyran emportent tes promesses;
Tes feux et tes serments cèdent à ses caresses;
Et ton esprit crédule ose s'imaginer
Qu'Auguste, pouvant tout, peut aussi me donner;
Tu me veux de sa main plutôt que de la mienne;
Mais ne crois pas qu'ainsi jamais je t'appartienne :
Il peut faire trembler la terre sous ses pas,
Mettre un roi hors du trône, et donner ses états,
De ses proscriptions rougir la terre et l'onde,
Et changer à son gré l'ordre de tout le monde;
Mais le cœur d'Emilie est hors de son pouvoir.

Voilà de beaux vers, et pourtant la scène de Corneille n'est ni la plus vraie ni la plus saisissante. On dirait que Shakespeare a peint d'après nature et Corneille d'imagination, de loin et en ne voyant les choses qu'à travers le récit coloré des historiens.

Mais non, Corneille a eu un modèle devant les yeux; il a jugé des héros de l'antiquité par ceux de son temps. Il était contemporain des hommes qui, peu d'années après l'apparition de *Cinna,* devaient jouer un rôle dans les troubles de la Fronde, le grand Condé, la

grande Mademoiselle, Mme de Longueville, le cardinal de Retz et tant d'autres. Une chose manqua à ces illustres intrigants, une idée, un principe, ou tout au moins quelque intérêt d'un ordre élevé et général; mais cela même les obligeait à se draper d'autant mieux dans leur feinte grandeur. Ils faisaient comme Retz : pour un dépit ou pour quelque raison d'intérêt personnel, ils se jetaient dans la carrière de la gloire et se composaient un rôle. Il ne manquait d'ailleurs pas d'Emilies, dont les sourires les animaient au combat et ajoutaient un attrait de plus au plaisir de conspirer.

Il est tel héros de Corneille qui n'est pas autre chose qu'un héros de la Fronde, idéalisé par une imagination complaisante et éblouie. Le poète a cru lui donner dignité et élévation; mais il n'a pas réussi à faire disparaître entièrement la tache originelle.

Chacun connaît cette page fameuse où le cardinal de Retz raconte comment il fut entraîné à prendre un parti décisif. Après avoir retracé l'émeute de Paris et dit la manière dont il obtint que le peuple posât les armes, en lui faisant espérer la liberté de Broussel, il nous fait une peinture très piquante de la réception aigre-douce qui lui fut faite au Palais-Royal. Le soir deux amis viennent lui apprendre que la reine et le cardinal de Mazarin sont de plus en plus convaincus qu'il est le véritable fauteur des troubles, et que, comme tel, il est gravement menacé : « Je leur répondis, ajoute-t-il, que s'il leur plaisait de me laisser en repos un petit quart d'heure, je leur ferais voir que nous n'en étions pas réduits à la pitié, et il était vrai. Comme ils m'eurent laissé tout seul pour le

quart d'heure que je leur avais demandé, je ne fis pas seulement réflexion sur ce que je pouvais, parce que j'en étais très assuré; je pensai seulement à ce que je devais et je fus embarrassé. Comme la manière dont j'étais poussé et celle dont le public était menacé eurent dissipé mon scrupule, et que je crus pouvoir entreprendre avec honneur et sans être blâmé, je m'abandonnai à toutes mes pensées; je rappelai tout ce que mon imagination m'avait jamais fourni de plus éclatant et de plus proportionné aux vastes desseins; je permis à mes sens de se laisser chatouiller par le titre de chef de parti, que j'avais toujours honoré dans les Vies de Plutarque; mais ce qui acheva d'étouffer tous mes scrupules, fut l'avantage que je m'imaginai à me distinguer de ceux de ma profession par un état de vie qui les confond toutes. Le dérèglement de mœurs, très peu convenable à la mienne, me faisait peur..... Je me soutenais par la Sorbonne, par des sermons, par la faveur des peuples; mais enfin cet appui n'a qu'un temps.... Les affaires brouillent les espèces, elles honorent même ce qu'elles ne justifient pas; et les vices d'un archevêque peuvent être, dans une infinité de cas, les vertus d'un chef de parti. J'avais eu mille fois cette vue..... La résolution de me perdre avec le public l'ayant purifiée, je la pris avec joie et j'abandonnai mon destin à tous les mouvements de la gloire. »

Voilà le langage d'un des héros de la Fronde et ses pensées secrètes; parmi les héros de Corneille il en est qui parlent à peu près sur le même ton, qui se rappellent aussi sans cesse ce que leur imagination peut

leur fournir de plus éclatant et de plus proportionné aux vastes desseins, et qui, comme le coadjuteur, purifient des pensées coupables par de glorieuses résolutions. *Je me fais des vertus* dignes d'une Romaine, dit Emilie.

Il n'y a pas jusqu'à la vie même de Corneille où l'on ne retrouve quelque chose de cette grandeur un peu factice que le siècle autorisait. Lui aussi, il avait son rôle. Il ne conspirait pas, il chantait, de bonne foi et en toute candeur; mais il n'était pas tenu d'être sublime ailleurs que dans ses vers. Nul ne s'étonnait de voir se tendre pour mendier une gratification *la main qui crayonna l'âme du grand Pompée.*

Dans aucun temps peut-être on ne vit plus de prétentions à l'héroïsme s'allier avec moins de réelle dignité. Certes, la dignité véritable ne manque pas à plusieurs des héros de Corneille; mais il en est aussi chez qui les grands airs débordent.

Tous ces défauts cependant ne sont pas assez marqués pour altérer profondément la beauté des vrais chefs-d'œuvre de Corneille, et l'on y ferait moins d'attention si quelques œuvres postérieures ne nous les avaient pas montrés à travers un miroir grossissant. Lorsqu'il écrivit le *Cid*, *Horace*, *Cinna* et *Polyeucte*, Corneille était encore jeune et son génie plus ouvert n'avait pas contracté d'une manière définitive les habitudes funestes qui devaient l'égarer. Il y a des taches dans chacune de ces tragédies ; mais elles disparaissent effacées par tant de parties lumineuses,

et l'imagination peut sans trop de peine en faire abstraction. Nous y rencontrons toujours quelques personnages dont le caractère est moins roide, qui sentent comme nous, qui savent souffrir, et qui répandent sur l'œuvre un charme de variété de plus en plus rare dans les tragédies subséquentes. La figure chaste et discrète de Pauline nous attire doucement, et, auprès de tant de beautés d'un éclat soutenu, les plaintes de Sabine, au souvenir de sa première patrie, nous reposent et nous rafraîchissent, comme un coin d'ombre dans un passage trop inondé de soleil. Les héros mêmes dont le caractère est déjà conçu avec trop de roideur s'y proposent au moins un but élevé, et leurs idées ne sont jamais assez rétrécies pour rendre la sympathie impossible. D'ailleurs, dans les scènes décisives, lorsqu'une situation forte et dramatique soutient le poète et lui permet de prendre tout son essor, ce qui reste de factice est peu de chose et le sublime est franchement atteint. Il en est, et plusieurs, où les beautés les plus mâles ne cessent point d'être humaines, et devant lesquelles le critique n'a qu'un seul parti à prendre, admirer. Dans le nombre il convient de citer en première ligne le dernier acte de *Cinna*, celui qui a valu à la pièce son second et son vrai titre, *la Clémence d'Auguste*.

Auguste est trahi par ses amis les plus chers et fait comparaître Cinna devant lui. Tout le discours qu'il lui adresse est d'une simplicité admirable et d'une force pénétrante. Pas un mot d'enflure, pas un souffle de rhétorique. C'est le tableau nu et vrai de ce que Cinna doit à Auguste et de ce qu'il machine contre lui pour

le punir de ses bienfaits. Chaque vers porte coup, et les détails les plus familiers y sont d'un pathétique saisissant.

Prends un siége, Cinna, prends, et sur toute chose
Observe exactement la loi que je t'impose :
Prête, sans me troubler, l'oreille à mes discours;....

Quel silence que celui du conspirateur, entendant de la bouche même de son maître, de sa victime qui lui échappe, tous les détails de ses projets criminels.

Tu veux m'assassiner demain, au Capitole,
Pendant le sacrifice..... etc.

Les vraies situations dramatiques sont celles qui disent beaucoup et qui font deviner plus encore. Il y a dans cette scène une chose plus éloquente que les paroles d'Auguste, c'est le silence de Cinna. Que se passe-t-il dans son âme? que va-t-il répondre lorsqu'après ce supplice prolongé à dessein il pourra parler à son tour?

La réponse de Cinna est ce qu'elle devait être, froide et fière; elle amène cette répartie d'Auguste :

Tu me braves, Cinna, tu fais le magnanime,
Et, loin de t'excuser, tu couronnes ton crime :
Voyons si ta constance ira jusques au bout.
Tu sais ce qui t'es dû, tu vois que je sais tout;
Fais ton arrêt toi-même, et choisis tes supplices.

Mais Auguste ne sait pas tout encore; il est des complices qu'il ignore. Emilie, sa fille adoptive, qu'il aimait plus que si elle eût été sa propre enfant, Emilie était l'âme du complot. Livie entre avec elle.

LIVIE.

Vous ne connaissez pas encor tous les complices;
Votre Emilie en est, seigneur, et la voici.

CINNA.

C'est elle-même, ô dieux!

AUGUSTE.

Et toi, ma fille, aussi!

Dès lors c'est le silence d'Auguste qui est éloquent. Emilie et Cinna, toujours plus endurcis dans leur haine, se disputent un peu longuement l'honneur d'avoir eu la première pensée du crime; Auguste ne les entend pas, il est tout au combat violent qui l'agite, tout à ces orages intérieurs et concentrés, que dans les grandes crises éprouvent les âmes fortes, et dont on ne peut sortir que retrempé ou brisé. De temps à autre seulement il lui échappe des exclamations désespérées :

Jusques à quand, ô ciel!.....
O ma fille! est-ce là le prix de mes bienfaits?

Auguste n'est pas au bout de l'épreuve. Maxime, qu'après Cinna il avait le plus aimé, vient, poussé par un juste repentir, avouer toutes ses perfidies. Mais ce dernier coup est le signal de la victoire; au moment où il semblait devoir s'abîmer dans sa douleur, Auguste se relève et triomphe.

En est-ce assez, ô ciel! et le sort, pour me nuire,
A-t-il quelqu'un des miens qu'il veuille encor séduire?
Qu'il joigne à ses efforts le secours des enfers;
Je suis maître de moi comme de l'univers;
Je le suis, je veux l'être. O siècles! ô mémoire!
Conservez à jamais ma dernière victoire;
Je triomphe aujourd'hui du plus juste courroux
De qui le souvenir puisse aller jusqu'à vous.
Soyons amis, Cinna.

Pardonnez-moi, Messieurs, de vous avoir analysé

cette scène que sa longueur seule nous a empêché de reproduire. Mais il n'était pas possible de parler de Corneille sans nous rafraîchir la mémoire de l'un au moins de ces morceaux incomparables, qui lui ont valu le nom de grand. Oui, cela est grand. Corneille atteint ici aux dernières limites du sublime, et jamais il n'a été plus largement, plus profondément humain. Oh! que cela vaut mieux, que cela est d'un autre ordre de beauté que les bravades emphatiques, et pourtant éloquentes de Cornélie :

> Je te l'ai déjà dit, César, je suis Romaine,
> Et, quoique ta captive, un cœur comme le mien,
> De peur de s'oublier, ne te demande rien.
> Ordonne; et, sans vouloir qu'il tremble, ou s'humilie,
> *Souviens-toi seulement que je suis Cornélie.*

Quelle froideur dans cette fierté impassible et qu'elle paraît vaine en présence de ce cri de l'âme qui échappe à Auguste au plus fort du combat :

> Je suis maître de moi comme de l'univers;
> Je le suis, je veux l'être.

Il n'y a qu'une seule tache vraiment grave dans ce dernier acte de *Cinna*, c'est la part qu'y prend Livie et les tristes maximes d'état qu'elle y débite sans raison. Mais dans cet endroit le rôle de Livie est une pure superfétation, et les comédiens le retranchent sans avoir besoin de changer un seul vers. C'est une branche morte venue là par hasard et qui tombe d'elle-même.

J'imagine que dans le temps où Corneille écrivait *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*, quelque vrai connaisseur a

dû suivre avec anxiété les progrès de ce beau génie. « Voilà, devait-il se dire, un bien grand poète, mais pas encore un poète accompli. Il ne saurait en rester au même point; il faut qu'il grandisse ou qu'il diminue. Son talent va-t-il s'épurer? ou bien ira-t-il se briser contre les écueils qu'il cotoie? Qui sait ce que sera l'œuvre prochaine? »

Il devait diminuer. Corneille n'était pas un génie progressif. Pour qu'un progrès soutenu soit possible, la souplesse importe plus que la force. Les génies qui chaque jour atteignent à une maturité plus heureuse, sont ceux que le talent accompagne et soutient, ceux qui savent utiliser les indications de la critique et pour qui le travail est fructueux. Or, Corneille est un des rares poètes français qui ont eu beaucoup plus de génie que de talent et plus d'inspiration que d'adresse. Il gagne moins que d'autres à corriger; le premier jet est décisif. Il a de l'art; mais un art particulier où l'instinct et la divination entrent pour beaucoup. Il est l'homme des combinaisons ingénieuses et des inventions hardies; mais il ne sait pas, comme Racine, tirer toujours le meilleur parti d'une situation et en atténuer les inconvénients autant qu'ils peuvent l'être. Il lui arrive de s'embarrasser dans ses propres inventions.

Immédiatement après *Polyeucte,* le génie du poète commence évidemment à décliner. Il s'exagère et se rétrécit. Les héros inhumains se multiplient et surtout, hélas! les héroïnes inhumaines, les belles furies. Il n'y a pas dans le théâtre de Corneille beaucoup de ces figures douces, suaves et où tout est poésie, comme Juliette ou Desdémone. Pourtant, dans sa belle période, il

a tracé quelques rôles de femme d'un grand charme, celui de Chimène, par exemple. Si l'on y retranchait quelques vers, celui de Pauline, qui est déjà si touchant, serait d'une beauté pure et irréprochable. Mais tout à côté, il avait écrit le rôle d'Emilie, qui faisait tant de plaisir à Balzac, et malheureusement ce fut Emilie, plutôt que Chimène ou Pauline, qui dès lors lui servit de modèle. Cornélie prit place à côté d'elle, puis Rodogune et Cléopâtre : l'exagération devint de plus en plus évidente.

Cléopâtre, reine de Syrie, a deux fils, Séleucus et Antiochus. Ils sont jumeaux et elle s'est longtemps refusée à nommer l'aîné. Mais un traité de paix qu'elle a dû subir l'oblige à le nommer pour lui céder le trône, et de plus à lui donner pour épouse Rodogune, sa vieille et mortelle ennemie. Dans le temps où elle songe à s'exécuter, les Parthes qui lui ont imposé ces dures conditions sont rappelés loin de la Syrie par d'autres guerres. Aussitôt elle reprend toute son arrogance et ne songe qu'à assouvir sa haine. Elle promet le droit d'aînesse et le sceptre à celui qui lui apportera la tête de sa rivale. Mais les deux princes aiment Rodogune; ils espèrent trouver auprès d'elle quelque consolation dans leur malheur; ils se trompent : Rodogune, presque aussi implacable que la reine, promet sa main à celui qui la délivrera de Cléopâtre. Cette situation serait sans issue, si Cléopâtre, ne comptant plus sur ses fils, ne recourait à des moyens sûrs et énergiques. Elle feint une réconciliation complète, elle donne à Antiochus le trône et Rodogune; mais pour se débarrasser des deux à la fois en empoisonnant la coupe

nuptiale, tandis qu'une main vénale poignarde dans l'ombre Séleucus. Puis, pour empêcher qu'on ne fasse l'essai de la coupe, elle boit la première, déterm n e, s'il le faut, à s'envelopper elle-même dans sa propre vengeance. Mais toutes ses précautions sont vaines, les effets du poison la trahissent trop tôt, et elle meurt en vomissant les plus terribles imprécations que la haine ait jamais inspirées.

Ce rôle de Cléopâtre est d'une incomparable énergie. La haine qu'elle a vouée à Rodogune a des motifs suffisants, elle est naturelle, et l'on s'y associe assez bien pour supporter le cinquième acte, qui est peut-être ce qui a jamais paru sur le théâtre français de plus violent.

Malheureusement il se joint à cette haine des mobiles d'un autre ordre et que nous ne saurions goûter. Cléopâtre entre en scène au commencement du second acte par un monologue, qui renferme de beaux vers :

> Le Parthe est éloigné, nous pouvons tout oser :
> Nous n'avons rien à craindre, et rien à déguiser;
> Je hais, je règne encor.

Puis elle explique à sa suivante, Laonice, tout le secret de sa conduite.

> Apprends, ma confidente, apprends à me connaître.
> Si je cache en quel rang le ciel les a fait naître,
> Vois, vois que, tant que l'ordre en demeure douteux,
> Aucun des deux ne règne, et je règne pour eux :
> Quoique ce soit un bien que l'un et l'autre attende,
> De crainte de le perdre aucun ne le demande;
> Cependant je possède, et leur droit incertain
> Me laisse avec leur sort leur sceptre dans la main :
> Voilà mon grand secret.

Plus tard, elle dit qu'elle emploiera tous les moyens, *infâmes ou légitimes*, qui pourront lui conserver le sceptre, *les délices de son cœur*.

Enfin, dans ses dernières imprécations, elle se félicite

De ne voir point régner *sa* rivale en sa place.

C'est la consolation qui lui reste.

Mais qu'est-ce que cette passion du trône pour le trône, qui l'emporte dans le cœur d'une mère sur les affections les plus naturelles et à laquelle elle sacrifie ses deux fils? Un pareil sentiment n'a plus rien d'humain. C'est l'amour de la grandeur, quelle qu'elle soit, immorale et matérielle, peu importe, pourvu que ce soit la grandeur.

La distance est grande déjà de *Cinna* à *Rodogune*. Elle l'est plus encore de *Rodogune* à *Pertharite*, qui marque pour le poète le moment de la chute finale. Dans *Pertharite* l'héroïne principale est encore une femme, une reine des Lombards, Rodelinde, dont le royaume a été conquis par le comte de Bénévent. Le comte veut l'épouser; mais, comme Andromaque, à qui la pièce de Corneille fait sans cesse songer, Rodelinde veut rester fidèle à son premier époux. En vain on la menace de faire périr son fils; elle verrait sa mort avec joie et elle en allègue un singulier motif :

Puisqu'il faut qu'il périsse, il vaut mieux tôt que tard :
Que sa mort soit un crime et non pas un hasard ;
Que cette ombre innocente à toute heure m'anime,
Me demande à toute heure une grande victime ;
Que ce jeune monarque, immolé de ta main,
Te rende abominable à tout le genre humain.

Qu'est-ce que ceci, sinon une gageure ridicule et impossible? C'est une femme énergique qui emploie toute sa force de caractère à lutter contre les lois les plus imprescriptibles de la nature et qui se consume dans ce combat stérile.

De même que Rodogune, Rodelinde ne veut pas déchoir. Elle veut remonter sur le trône, mais pour y régner et non pour s'y asseoir à côté et au-dessous de l'usurpateur. Dans ce but, elle fait avec joie le sacrifice de son fils ; elle est tellement sous l'empire de cette passion de régner, tellement sous la fascination de la grandeur, qu'elle en est venue à imaginer une singulière doctrine sur la vertu des rangs dans la hiérarchie sociale. A l'entendre, la foi d'un comte est autre que celle d'un roi, et un nouveau rang a l'avantage de former une âme nouvelle.

Rodelinde a autant de force d'âme, autant de volonté qu'Auguste : où donc est la différence? Elle consiste en ceci qu'il n'y a plus qu'un seul mobile qui puisse agir sur Rodelinde, plus qu'une seule loi qui règle sa conduite, que tout le reste est pour elle comme n'existant pas, qu'enfin cette loi et ce mobile unique reposent sur une idée bizarre, et ne sont point prises dans ce que la nature humaine a d'élevé. Dans la tragédie de Pertharite le rétrécissement graduel du génie de Corneille vient toucher au terme fatal.

Corneille a été le poète de la liberté. Mais il faut s'entendre sur ce que c'est que la liberté On s'en fait souvent une idée abstraite et fausse. La liberté ne con-

siste point dans une faculté illimitée de choisir, et elle n'a pas pour base l'indifférence, l'absence de mobiles et de passions. Un homme qui serait sans passions et qui pourrait faire tout indifféremment ne ferait rien. Il ne serait pas libre, il serait nul. La véritable liberté suppose une force réelle et vivante, et il n'y a de force réelle que dans des sentiments énergiques. Mais de deux choses l'une : ou ces sentiments seront conformes à la destinée que nous impose la nature et ses lois, ou ils lui seront contraires. Dans le premier cas la liberté existe; elle résulte du fait que nous faisons ce que nous sommes appelés à faire et que l'harmonie s'établit entre l'œuvre de la nature et celle de nos mains. A cette condition seulement, l'homme veut ce qu'il doit et peut ce qu'il veut. Dans le second cas nous entrons en lutte contre plus fort que nous, nous allons nous heurter contre l'impossible, et nous subissons le pire des esclavages, celui de l'homme qui ne veut pas ce qu'il devrait vouloir, et qui ne peut pas ce qu'il veut.

Il vous souvient de cet aigle dont nous parle le poète, l'aigle impérial qui, parvenu sur la plus haute cime, s'écrie tout joyeux : l'avenir, l'avenir, l'avenir est à moi ! Voilà l'image de l'homme libre, qui, avec bien plus de raison, peut s'écrier : Tout est à moi ! Il se peut que l'adversité l'atteigne et qu'une divinité jalouse lui ravisse les biens dont il jouissait ici-bas; il en est un qui ne saurait lui être enlevé et dans lequel il retrouve tout ce qu'il perdra jamais; il a, par le cœur et par la pensée, adopté l'ordre moral qui règne sur l'univers; il l'a fait sien, et il peut encore dire, quand le monde

lui échappe : Le ciel est à moi ! le ciel, c'est-à-dire tout.

C'est là au fond ce que dit le vieil Horace, lorsque d'un visage serein il voue à la mort un fils qu'il croit lâche; c'est là aussi ce que dit Auguste quand il se relève et affirme qu'il est le maître de lui. Cette liberté, la seule vraie, la seule qui mène au sublime, parce qu'elle ne sort pas des voies de la nature, Corneille l'a comprise dans ses beaux jours et c'est sa gloire.

Mais peut-être vous souvient-il aussi d'une caricature grotesque qui a paru dans je ne sais quel journal charivarique et qui représentait un taureau attendant tête baissée le choc d'une locomotive venant sur lui à toute vitesse. La terrible machine l'atteint et le lance à cent pas plus loin. Il se relève, se remet en posture et renouvelle l'expérience jusqu'à ce qu'il soit brisé. Voilà l'image affaiblie de l'homme qui, sous le prétexte de je ne sais quelle liberté fallacieuse, entre en lutte contre l'ordre de l'univers. Voilà aussi ce que sont les derniers héros de Corneille; voilà Rodelinde.

Des uns aux autres la chute est grande. Le déclin de Corneille en a mesuré tous les degrés.

Il serait fort instructif de suivre Corneille plus loin et d'examiner de près quelques-unes de ses dernières pièces. Les erreurs des grands hommes donnent beaucoup à penser. Il serait curieux surtout de voir à quel point il se laissa dominer par les influences extérieures les plus funestes, à mesure qu'il s'égara. Le mauvais goût de son siècle le gagna davantage d'œuvre en œuvre, et cela devait être : quand on n'a plus de boussole on vogue à tous les vents.

Mais une pareille étude serait triste et pénible. Revenons au *grand* Corneille.

Il est peu de poètes dramatiques qui aient célébré de préférence les triomphes et les gloires de la liberté. Schiller, cependant, aimait à le faire : ses sujets favoris se rattachaient à quelque victoire de la liberté : don Carlos, Jeanne d'Arc, Guillaume Tell. Mais il y a cette grande différence que Corneille ne songeait qu'à la liberté individuelle, tandis que Schiller, toujours un peu philosophe, s'inspirait de ses théories sur l'éducation générale de l'humanité, et songeait soit à la liberté politique, soit à celle de la pensée. Les tragédies du poète allemand ressemblent parfois à une interprétation poétique de l'histoire. Les héros de Corneille sont tout simplement des hommes qui pensent et qui veulent; ils ne doivent représenter ni l'humanité, ni une phase de son développement ; ils ne valent que par eux-mêmes. Le but de Schiller n'est pleinement atteint que sur ceux qui sympathisent à la fois avec ses héros et avec l'idée qu'ils personnifient. Les héros du poète français ne personnifient rien du tout, et son but est rempli quand il nous a fait éprouver le plaisir de l'admiration en présence de la grandeur d'âme de son Auguste, ou de la fermeté héroïque de son Polyeucte.

Cela même est à l'avantage de Corneille. Le plaisir de l'admiration est un plaisir si grand qu'il ne faut le subordonner à rien. C'est un nectar divin. Gardons-nous de la verser dans une coupe qui ne soit pas faite du cristal le plus pur, de peur qu'il ne s'y mêle quelque goût étranger. Cette émotion est la plus haute de

toutes celles que l'art peut produire. De grâce, ne l'altérons pas. Qu'on nous laisse jouir en paix de ce frisson de volupté qui pénètre l'âme et l'enivre, lorsque d'un coup d'aile le poète nous enlève avec lui jusqu'aux dernières profondeurs du monde idéal, où règne l'harmonie éternelle. Vous voulez nous convertir à votre foi; mais ne voyez-vous pas que la poésie peut prétendre à quelque chose de mieux? Elle n'enseigne pas, elle inspire.

Corneille, au moins dans ses plus beaux morceaux, est purement poète. Il laisse de côté les maximes de morale pratique qu'il emploie d'ailleurs fréquemment; ou, si l'on y en rencontre encore, elles s'adaptent si bien à la situation, qu'elles ne font qu'exprimer d'une manière plus complète les sentiments qui agitent les héros. C'est alors pourtant, alors qu'il ne moralise plus, qu'il exerce l'influence morale la plus sérieuse et la plus profonde. Veut-on savoir exactement de quelle nature est cette influence? Il est facile de l'indiquer.

Un prédicateur français et protestant, M. Adolphe Monod, a écrit un beau sermon sur ce texte : « Si quelqu'un a soif, qu'il vienne à moi et qu'il boive. » Dans la première partie de ce discours, il met en regard les désirs insatiables de nos cœurs et les amères déceptions que la vie nous réserve toujours. Tous veulent boire, et il n'y a personne qui trouve de quoi étancher sa soif. Le cœur et la vie ne semblent pas faits l'un pour l'autre. Que résoudre en présence d'une telle contradiction ? Rabaisserons-nous le cœur au niveau de la vie, ou chercherons-nous les moyens d'élever la vie au niveau du cœur? Telle est la question

que pose l'orateur, et vraiment il en vaut la peine. N'est-ce pas là la grande question qui revient tous les jours et sous toutes les formes, le problème dont tout dépend. Je vous laisse le soin de chercher dans son discours, si vous en êtes curieux, la réponse qu'y fait M. Adolphe Monod. Mais je suppose que, tout préoccupés de ce grand problème, vous ouvriez par hasard un volume de Corneille ; vous savez où sont les belles pages, et vous les cherchez par instinct; vous relisez les grandes scènes de *Polyeucte* et les grandes scènes de *Cinna*. Que vous diront alors ces nobles et hautes figures? Elles vous répondront en répétant l'une après l'autre : « Peu importe la vie, pourvu que le cœur ne s'abaisse pas. »

LEÇON CINQUIÈME.

Racine; ses débuts, quelques détails biographiques.

MESSIEURS,

Corneille était déjà sur le déclin, lorsqu'une princesse, à qui il était difficile de rien refuser, exprima le désir qu'il prît pour sujet d'une tragédie l'histoire des amours et de la séparation de Titus et de Bérénice. Cette princesse se nommait Henriette d'Angleterre; elle était belle-sœur de Louis XIV; ils s'étaient aimés et ils avaient dû se quitter, de même que l'empereur de Rome et la belle Juive. Elle se promettait un plaisir secret de voir développer sur la scène des sentiments qu'elle avait bien connus; peut-être aussi voulait-elle pleurer, comme Racine à la profession de la sœur Lalie. Corneille ne se le fit pas dire deux fois; il se mit à l'œuvre tout de suite, et bientôt sa tragédie, intitulée les *Amours de Tite et de Bérénice,* fut jouée au Palais-Royal. Mais, dans le même temps, les ac-

teurs de l'Hôtel de Bourgogne annonçaient une autre *Bérénice*. Elle était d'un jeune poète déjà connu par quelques pièces, qui avaient eu un grand succès, de Racine. Henriette d'Angleterre lui avait fait faire un message secret tout semblable à celui qu'elle avait adressé à Corneille, et elle avait ainsi mis les deux poètes aux prises sans que ni l'un ni l'autre s'en doutât.

Le cinquième acte de la tragédie de Corneille renferme d'incontestables beautés. Le sénat y joue un rôle d'une grande vérité historique ; il n'est plus composé de ces fiers Romains, que Corneille aime tant à faire parler ; c'est un corps avili par un long esclavage. Bérénice, qui l'aime peu, entend qu'il ne se mêle point de ses affaires, et Titus, en véritable amant, lui expédie aussitôt l'ordre de suspendre ses séances. On voit, à la manière dont cet ordre est donné, que l'empereur est accoutumé à en user cavalièrement avec le sénat.

Allez dire au sénat, Flavian, qu'il se lève ;
Quoiqu'il ait commencé, je défends qu'il achève.
Soit qu'il parle à présent du Vésuve ou de moi,
Qu'il cesse, et que chacun se retire chez soi.
Ainsi le veut la reine.

Mais il était trop tard. Le sénat avait déjà pris un arrêté, et avant que Titus eût achevé de parler, Domitien venait lui en apporter la nouvelle.

TITE.

Qu'ose-t-il m'ordonner?

DOMITIEN.

Seigneur, il vous conjure
De remplir tout l'espoir d'une flamme si pure ....

A ces mots Bérénice a un de ces mouvements subits comme en ont parfois les héros de Corneille. La servilité du sénat la met en veine de magnanimité.

> Rome a sauvé ma gloire en me donnant sa voix;
> Sauvons-lui, vous et moi, la gloire de ses lois;
> Rendons-lui, vous et moi, cette reconnaissance
> D'en avoir pour vous plaire affaibli la puissance,
> De l'avoir immolée à vos plus doux souhaits.
> On nous aime; faisons qu'on nous aime à jamais.

Ce dernier vers est admirable et digne en tout de Corneille. Mais ce n'était qu'une étincelle, qui, sur la fin de la pièce, venait rappeler les beaux temps du poète. Le reste était gravement entaché de ce mauvais goût dans lequel Corneille était retombé en plein, après avoir contribué par ses chefs-d'œuvre à en faire revenir le public lettré, et gâté par ces élans vers une fausse grandeur, vers une gloire conçue en dehors des conditions naturelles, qui furent l'erreur de sa vieillesse.

L'œuvre de son jeune rival était une plainte harmonieuse et douce. Aucune scène ne se détachait bien saillante; elle n'avait pas de ces beautés qui électrisent, comme Corneille sut en trouver dans la période de sa force et comme il en chercha toute sa vie; le dénouement était peut-être moins imprévu; le sénat y jouait un rôle moins dramatique et moins vrai; mais il y régnait partout une simplicité touchante; les vers heureux et naturels y abondaient; quoique l'intrigue fût presque nulle, un certain courant soutenu de tendresse et de passion empêchait l'intérêt de languir, et il y avait de quoi satisfaire ceux qui voulaient pleurer :

Je n'écoute plus rien : et, pour jamais, adieu....
Pour jamais! ah, seigneur! songez-vous en vous-même
Combien ce mot cruel est affreux quand on aime?
Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous,
Seigneur, que tant de mers me séparent de vous;
Que le jour recommence, et que le jour finisse,
Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice,
Sans que, de tout le jour, je puisse voir Titus?
Mais quelle est mon erreur, et que de soins perdus!
L'ingrat, de mon départ consolé par avance,
Daignera-t-il compter les jours de mon absence?
Ces jours, si longs pour moi, lui sembleront trop courts.

La tragédie de Corneille tomba; celle de Racine eut du succès. Le vieil athlète était décidément vaincu.

Mais d'où venait ce rival trop heureux? Où avait-il appris les secrets de cet art nouveau?

Le jeune Racine avait commencé par s'inspirer de Corneille lui-même, et par l'imiter dans deux pièces de jeunesse, les *Frères ennemis* et *Alexandre*.

« La manière du jeune poète, dit Laharpe à propos de la première de ces tragédies, est fidèlement calquée sur les défauts de Corneille. Rien ne prouve mieux que le talent commence presque toujours par l'imitation. C'est en même temps un hommage qu'il rend à ses maîtres et un écueil où il peut échouer si le modèle n'est pas parfait; car il est de l'expérience et de la faiblesse de cet âge de s'approprier d'abord ce qu'il y a de plus aisé à imiter, c'est-à-dire les fautes. Ainsi l'on voit dans les *Frères ennemis* un Créon, qui, dans le temps même où il n'est occupé qu'à brouiller ses deux neveux et à les perdre l'un par l'autre pour leur succéder, est bien tranquillement et bien froidement amou-

reux de la princesse Antigone, comme Maxime l'est d'Emilie, et rival de son fils Hémon, qu'il sait bien être l'amant préféré. Il finit par faire à cette Antigone, qui le hait et le méprise ouvertement, une proposition tout au moins aussi déplacée et aussi déraisonnable que celle de Maxime à Emilie. Lorsque Etéocle et Polynice sont tués, que leur mère Jocaste s'est donné la mort, qu'Hémon et Ménécée, les deux fils de Créon, viennent de périr à la vue des deux armées, Créon, qui est resté tout seul, n'imagine rien de mieux que de proposer à Antigone de l'épouser. On sent qu'une pareille scène dans un cinquième acte rempli de meurtres et de crimes, suffisait pour faire tomber une pièce. Antigone ne lui répond qu'en le quittant pour aller se tuer comme les autres personnages de la tragédie. Créon n'a pas le courage d'en faire autant, apparemment pour qu'il soit dit que tout le monde ne meurt pas; mais il jette de grand cris, et finit pas dire qu'il *va chercher le repos aux enfers.* »

Cette tragédie des *Frères ennemis*, dont Laharpe se moque avec raison, avait paru en 1664. Racine avait alors environ vingt-cinq ans. En 1665 il fit jouer *Alexandre,* qui dénote déjà un progrès.

L'imitation y est toujours flagrante, et elle porte encore le plus souvent sur les défauts. Le héros macédonien semble avoir appris de l'Attila de Corneille à soupirer auprès des dames. Mais le style est remarquable par une certaine noblesse soutenue; il coule d'un flot égal et abondant. D'ailleurs, l'imitation n'est pas nécessairement malheureuse; on rencontre çà et là, dans

le rôle de Porus, des vers bien frappés et d'une telle énergie qu'on les dirait dérobés à Corneille.

Nous savons que les dieux ne sont pas des tyrans;
Et de quelque façon qu'un esclave le nomme,
Le fils de Jupiter passe ici pour un homme.
Nous n'allons point de fleurs parsemer son chemin;
Il nous trouve partout les armes à la main;
Il voit à chaque pas s'arrêter ses conquêtes;
Un seul rocher ici lui coûte plus de têtes,
Plus de soins, plus d'assauts et presque plus de temps,
Que n'en coûte à son bras l'empire des Persans.
Ennemis du repos qui perdit ces infâmes,
L'or qui naît sous nos pas ne corrompt point nos âmes.
La gloire est le seul bien qui nous puisse tenter,
Et le seul que mon cœur cherche à lui disputer.

La gloire, c'est le but qui fait agir les héros de Corneille : Porus s'est formé à leur école, et l'on ne peut pas dire que ce soit un de ces disciples dont les maîtres ont à rougir. Il a même, lorsque Alexandre lui demande comment il veut être traité, une réponse digne d'eux par son énergique concision : *En roi.*

Une chose, cependant, manquait encore à Racine, lorsqu'il écrivit *Alexandre*, l'originalité ; il débutait, comme Corneille, par suivre les sentiers frayés, par faire ce qu'on avait fait avant lui. Malgré quelques traits heureux, Porus n'était qu'une création de seconde main, une copie un peu pâle. Racine commença, lui aussi, par chercher sa voie; mais les longs essais par lesquels avait dû passer Corneille, lui furent épargnés. Après avoir écrit *Alexandre*, il écrivit *Andromaque*, et *Andromaque* est son *Cid*. C'est la pièce heureuse qui ouvre pour lui la période des chefs-d'œuvre.

Le jeune homme qui s'annonçait ainsi avait reçu une éducation assez différente de celle de l'auteur de *Polyeucte*. Il était né à la Ferté-Milon en l'an 1639, mémorable année, qui valut à la France *Horace, Cinna* et Racine. Sa famille avait des relations avec Port-Royal-des-Champs, où s'étaient retirées quelques-unes de ses parentes, entre autres sa grand'mère et une tante. De fort bonne heure orphelin, il y fut recueilli, et dès lors il ne cessa pas d'être l'objet d'une tendre sollicitude de la part des solitaires. Il y fit de bonnes et rapides études. Nul ne profita mieux que lui de ces méthodes simples et sensées, philosophiques sans trop de prétentions à l'être et sans pédanterie, qui y présidaient à l'enseignement. Il était bien jeune encore que déjà il lisait les auteurs grecs, Plutarque ou St. Basile; c'est ainsi que de bonne heure il allait puiser aux deux sources où s'abreuvèrent dans leur jeunesse la plupart des grands écrivains du temps, l'antiquité chrétienne et l'antiquité profane.

Puis, aux heures perdues, dans ses longues promenades à travers les prairies et les jardins de Port-Royal, animé sans doute d'un secret désir de gloire (cet aiguillon agit promptement sur les natures de poète), il se mit à essayer ses premiers vers. Il chantait de bonne foi, comme font les jeunes gens. Il ne sortait pas du cercle de ses premières affections; tantôt il traduisait une hymne du Bréviaire, tantôt il célébrait les charmes innocents de la solitude de Port-Royal. Ces essais ne dénotent pas une nature énergique et de bonne heure tourmentée. Le sentiment ne surabonde pas, les tours n'ont rien de risqué, tout y est tempéré et discret.

M. Sainte-Beuve cite deux couplets de l'une de ces compositions, dans lesquels il croit reconnaître un prélude lointain des chœurs mélodieux d'*Esther*.

Je vois ce cloître vénérable,
Ces beaux lieux du ciel bien aimés,
Qui de cent temples animés
Cachent la richesse adorable.
C'est dans ce chaste paradis
Que règne, en un trône de lys,
  La Virginité sainte;
C'est là que mille anges mortels,
  D'une éternelle plainte,
Gémissent au pied des autels.

Sacrés palais de l'innocence,
Astres vivants, chœurs glorieux,
Qui faites voir de nouveaux cieux
Dans ces demeures du silence,
Non, ma plume n'entreprend pas
De tracer ici vos combats,
  Vos jeûnes et vos veilles :
Il faut, pour en bien révérer
  Les augustes merveilles,
Et les taire et les adorer.

On dirait un cénobite enfant, qui, déjà vêtu de noir, passe son temps en méditations calmes et pieuses, et apporte au couvent toute la candeur des premières années.

Cependant ce jeune solitaire se montrait parfois avide d'émotions. On le surprit un jour lisant le roman grec des amours de Théagène et de Chariclée. On lui prit le volume et on le brûla. Mais il s'en procura un second exemplaire, puis un troisième, et finit par apprendre le roman par cœur.

Envoyé à Paris pour y continuer ses études, il y ren-

contra des religieux, qui ne ressemblaient guère à ceux de Port-Royal, un abbé Le Vasseur, entre autres, dont la vie était assez dissipée, et qui lui fit promptement oublier les leçons d'Antoine Le Maître. Aussitôt le voilà qui redouble d'ardeur pour la poésie; mais ce n'était plus des hymnes qu'il composait; c'étaient des sonnets galants. Port-Royal, qui en fut averti, fit tout pour ramener la brebis égarée; mais déjà Racine avait fait connaissance avec Lafontaine; déjà il entretenait des relations avec les comédiens du Marais. Il semble même qu'il ait songé dès ce temps-là à se créer par son talent une position indépendante; au moins le voyons-nous faire présenter à Chapelain une ode que la nymphe de la Seine était censée chanter en l'honneur du roi et de la reine, et qui valut au poète une première gratification. La faveur ne lui était pas rebelle.

Cependant, même dans ces années d'effervescence et de rapide émancipation, Racine garda toujours une certaine mesure. Il avait une dignité naturelle et un besoin inné d'élégance, qui ne lui suffit pas sans doute pour éviter tous les faux pas, mais qui lui fit éviter le vice nu et laid. Nous avons quelques lettres écrites par lui à l'abbé Le Vasseur, avec lequel il devait être sans gêne; il s'y permet sans doute des plaisanteries galantes, mais jamais un mot qui soit hors des bienséances. Racine était naturellement homme de bonne compagnie.

Le temps vint où il dut songer à prendre un état. On le décida à partir pour Uzès, pour aller vivre auprès d'un oncle, chanoine de Ste. Geneviève, dans l'attente

d'un bénéfice. Le voilà donc replongé dans la solitude. Mais les impressions du monde avaient été trop fortes; elles surnagèrent.

Racine fut fort bien reçu à Uzès. Son idylle sur la *Paix* avait eu un assez grand succès, de sorte qu'il arrivait en province précédé d'une réputation de poète. Son oncle le chanoine n'avait point à l'endroit des vers les mêmes terreurs que les solitaires de Port-Royal, et, tout en conseillant à son neveu d'apprendre un peu de théologie dans St. Thomas, il lui demandait une copie de cette idylle ou de cette ode, comme Racine l'appelle aussi, et tous les chanoines d'en faire autant. Racine fit en effet quelque peu de théologie ; mais Virgile était ouvert sur sa table à côté de Saint-Thomas. Il avait d'ailleurs des yeux pour tout : « J'allai voir le feu de joie, écrit-il à propos d'une fête à Nîmes. Les Jésuites avaient fourni les devises, qui ne valaient rien du tout : ôtez cela, tout allait bien. Mais je n'y ai pas pris assez bien garde pour vous en faire le détail : j'étais détourné par d'autres spectacles : il y avait tout autour de moi des visages qu'on voyait à la lueur des fusées, et dont vous auriez bien eu autant de peine à vous défendre que j'en avais. Il n'y en avait pas une à qui vous n'eussiez bien voulu dire ce compliment d'un galant du temps de Néron : *Ne fastidias hominem peregrinum inter cultores tuos admittere: invenies religiosum, si te adorari permiseris.* Mais, pour moi, je n'avais garde d'y penser ; je ne les regardais pas même en sûreté ; j'étais en la compagnie d'un révérend père de ce chapitre, qui n'aimait point fort à rire. Il fallait être sage avec lui, ou du moins le faire. Voilà

ce que vous auriez trouvé de beau dans Nismes. »

Quoique fort ennuyé des poètes amoureux de province, qui faisaient leur cour en mauvais vers au lieu de la faire en bonne prose, et qui venaient le consulter, ses pensées habituelles étaient toujours pour la poésie. Il craignait par-dessus tout de perdre cette juste et fine élégance de langage sans laquelle on commençait alors à n'être plus un écrivain français : « Je suis en danger d'oublier bientôt le peu de français que je sais (c'est encore à l'abbé Le Vasseur que ces lignes sont adressées); je le désapprends tous les jours, et je ne parle tantôt plus que le langage de ce pays, qui est aussi peu français que le bas-breton.

Ipse mihi videor jam dedidicisse latine,
Nam didici getice sarmaticeque loqui.

» J'ai cru qu'Ovide vous faisait pitié quand vous songiez qu'un si galant homme que lui était obligé à parler scythe, lorsqu'il était relégué parmi ces barbares : cependant il s'en faut beaucoup qu'il fût si à plaindre que moi. Ovide possédait si bien toute l'élégance romaine, qu'il ne la pouvait jamais oublier ; et, quand il serait revenu à Rome, après un exil de vingt années, il aurait toujours fait taire les plus beaux esprits de la cour d'Auguste; au lieu que, n'ayant qu'une petite teinture de bon français, je suis en danger de tout perdre en moins de six mois, et de n'être plus intelligible si je reviens jamais à Paris. Quel plaisir aurez-vous quand je serai devenu le plus grand paysan du monde ? Vous ferez bien mieux de m'entretenir un peu dans le langage

qu'on parle à Paris : vos lettres me tiendront lieu de livres et d'académie. »

Malgré ces regrets et ces craintes, Racine aurait pu s'habituer à son nouveau genre de vie. Il avait le caractère souple, et il savait se plier sans trop de peine aux circonstances qui survenaient et aux mœurs de son entourage. Il était convaincu que là était le grand secret de la vie. « Voyez-vous, dit-il encore à son abbé, il faut être régulier avec les réguliers, comme j'ai été loup avec vous et avec les autres loups vos compères. » Il lui échappe même de se trouver presque heureux à Uzès : « Je passe tout le temps avec mon oncle, avec St. Thomas et Virgile; je fais force extraits de théologie et quelques-uns de poésie. Voilà comme je passe le temps, et je ne m'ennuie pas, surtout quand j'ai reçu quelque lettre de vous. »

Mais deux choses le dégoûtèrent. Le bénéfice ne venait pas, et les espérances qu'il en avait eues d'abord s'en allaient de plus en plus en fumée. Et puis la vie des moines finit par lui inspirer un véritable dégoût : « Nos moines sont de sots ignorants qui n'étudient point du tout : aussi je ne les vois jamais, et j'ai conçu une certaine horreur pour cette vie fainéante de moines, que je ne pourrais pas bien dissimuler. »

Un beau jour donc, après avoir passé à Uzès un peu moins d'un an, il reprit le chemin de Paris; mais ce n'était point pour retourner à Port-Royal. Pendant son séjour chez son oncle il n'avait pas cessé d'entretenir des relations très suivies avec ses amis les loups, et c'était entre leurs bras qu'il allait de nouveau se jeter. Quant à ses amis plus anciens, les pieux habitants du

cloître, il s'en souciait assez peu : « Je tâcherai d'écrire cette après-dînée, disait-il dans une lettre du 16 mai 1662, à ma tante Vitart et à ma tante la religieuse, puisque vous vous en plaignez. Vous devez pourtant m'excuser si je ne l'ai pas fait, et elles aussi, car que puis-je leur mander ? C'est bien assez de faire ici l'hypocrite, sans le faire encore à Paris par lettres, car j'appelle hypocrisie d'écrire des lettres où il ne faut parler que de dévotion et ne faire autre chose que de se recommander aux prières. Ce n'est pas que je n'en aie bon besoin, mais je voudrais qu'on en fît pour moi sans être obligé d'en tant demander. Si Dieu veut que je sois prieur, j'en ferai pour les autres autant qu'on en aura fait pour moi. »

A peine Racine était-il de retour à Paris que la faveur lui souriait de nouveau. Une ode, pour le fond assez semblable aux précédentes, lui valait une seconde gratification. Il y fait parler la Renommée, qui s'adresse aux Muses, et qui épuise, en faveur de Louis XIV, tous les lieux-communs de la flatterie. On chercherait vainement dans ce morceau une idée saillante; mais les vers en sont harmonieux et sonores; ils rappellent la manière de Malherbe :

Mais, quoique dans la paix Louis semble se plaire,
Quel orgueil aveuglé
Osera s'exposer aux traits de sa colère
Sans en être accablé ?

Ah ! si ce grand héros vous paraît plein de charmes
Dans le sein de la paix,
Que vos yeux le verront terrible sous les armes,
S'il les reprend jamais !

Les premiers vers du jeune Racine, à Port-Royal,

étaient moins achevés que ceux-là ; la facture en était moins savante ; mais ils avaient l'avantage d'exprimer un sentiment vrai ; ils étaient moins vides.

Corneille avait abordé de suite la poésie dramatique ; il avait commencé par des vers de comédie. Racine, au contraire, fit un stage assez long dans la poésie lyrique. Cependant la *Thébaïde,* intitulée aussi les *Frères ennemis,* ne tarda pas à paraître. Elle eut quelque succès. Dès lors, la carrière dramatique du poète fut décidée.

Le caractère de Racine a été jugé de manières fort différentes, et il n'y a pas si longtemps encore que les discussions entamées sur ce point ont été reprises à nouveaux frais. Les uns font du poète un homme aux sentiments mesquins, à l'esprit railleur, au cœur égoïste. Les autres cherchent à atténuer ses torts, et ont une explication toujours prête pour les fautes diverses qu'on lui reproche. Ce qui est certain, c'est que le tendre et sensible Racine ne fut pas exempt d'un défaut, qui est très commun chez les poètes médiocres, et qui n'est pas très rare chez les grands poètes, une vanité singulièrement irritable. Il en perce déjà quelque chose dans ses lettres d'Uzès, où il ne laisse pas que de faire ressortir son rôle de poète relégué en province, dont on recherche fort la compagnie, mais qui fait le difficile et n'entend point déroger ; ces lettres étaient un peu comme celles de Balzac et de Voiture, destinées à courir dans un cercle assez restreint sans doute, mais suffisant pour qu'on y mît un certain apprêt,

tout en s'en défendant beaucoup. Plus tard ce défaut de caractère se manifesta d'une manière triste dans les relations de Racine avec les grands hommes du temps. Il ne pardonna point à Corneille, par exemple, de lui avoir fait, au sortir d'une représentation d'*Alexandre*, un compliment flatteur, qui n'était pas tout-à-fait de son goût. Il paraissait au vieux poète que cette pièce annonçait un grand talent pour la poésie en général, mais non pour le théâtre.

La vanité n'est peut-être pas en soi un des défauts les plus graves ; mais elle finit, si on ne la combat pas de bonne heure, par s'emparer à fond d'un homme, et par faciliter l'accès de son cœur à une foule de mauvaises pensées. Elle produit des fruits plus amers qu'elle-même. Il est parlé quelque part dans la Bible de mauvais esprits, qui, après avoir choisi leur demeure, s'en vont chercher des esprits plus méchants qu'eux pour leur en faire les honneurs. La vanité est un de ces démons qui ne tardent pas à amener compagnie.

Ainsi s'explique la conduite de Racine envers Molière, dont il avait reçu des encouragements et des bienfaits. Il agit à son égard, non comme un homme délicat lié par les devoirs de la reconnaissance, mais comme un poète amoureux de ses œuvres et pour qui tout devient légitime lorsqu'il s'agit de s'assurer un succès. Il se permit des procédés inqualifiables, et, ce qui est plus fort pour un homme tel que Racine, il poussa l'amour-propre jusqu'à manquer d'esprit. On le vit se joindre aux détracteurs de l'*Avare*, et faire un reproche à Boileau d'avoir ri aux premières représentations de ce chef-d'œuvre, à quoi le poète satirique fit cette

réponse bien connue : « Je vous estime trop pour croire que vous n'y ayez pas ri vous-même, du moins intérieurement. » Voltaire, qu'on a tant calomnié, était un ami plus sûr que Racine.

Racine avait le cœur trop sensible et trop facile à toucher pour être au fond un homme méchant et ingrat. Mais quand la critique s'en prenait à lui et que son amour-propre était piqué, il avait des mouvements capables de lui faire oublier jusqu'aux plus simples convenances. Il fut ingrat par boutades et par accès de vanité. Il le fut envers Molière; il le fut aussi envers Port-Royal, à qui il devait bien plus qu'à Molière. On peut ne pas suivre la voie de ses premiers maîtres; mais il n'est pas permis de payer par le persifflage des soins dévoués. On sait avec quelle vivacité railleuse il releva quelques mots de Nicole sur l'influence du théâtre et de la poésie dramatique : « Non, non, Monsieur : on n'est point accoutumé à vous croire si légèrement. Il y a vingt ans que vous dites tous les jours que les cinq propositions ne sont pas dans Jansénius : cependant on ne vous croit pas encore.

» Mais nous connaissons l'austérité de votre morale. Nous ne trouvons point étrange que vous damniez les poètes; vous en damnez bien d'autres qu'eux. Ce qui nous surprend, c'est de voir que vous voulez empêcher les hommes de les honorer. Hé, Monsieur! contentez-vous de donner les rangs dans l'autre monde; ne réglez point les récompenses de celui-ci. Vous l'avez quitté il y a longtemps. »

Mais ceci n'est rien encore. Il y a dans la même lettre, qui fut rendue publique, des choses bien plus

fortes. On dirait des indiscrétions d'un échappé de Port-Royal, assaisonnées d'un bon grain de calomnie. Voyez cette historiette que Racine met dans la bouche d'un ami de ses anciens maîtres :

« Un jour, deux capucins arrivèrent à Port-Royal, et y demandèrent l'hospitalité. On les reçut d'abord assez froidement, comme tous les religieux y étaient reçus. Mais enfin il était tard, et l'on ne put pas se dispenser de les recevoir. On les mit tous deux dans une chambre et on leur porta à souper. Comme ils étaient à table, le diable, qui ne voulait pas que ces bons pères soupassent à leur aise, mit dans la tête de quelqu'un de vos messieurs, que l'un de ces capucins était un certain père Maillard, qui s'était depuis peu signalé à Rome en sollicitant la bulle du pape contre Jansénius. Ce bruit vint aux oreilles de la mère Angélique. Elle accourt au parloir avec précipitation, et demande qu'est-ce qu'on a servi aux capucins, quel pain et quel vin on leur a donnés ? La tourière lui répond qu'on leur a donné du pain blanc et du vin des messieurs. Cette supérieure zélée commande qu'on le leur ôte et qu'on mette devant eux du pain des valets et du cidre. L'ordre s'exécute. Ces bons pères, qui avaient bu chacun un coup, sont bien étonnés de ce changement. Ils prennent pourtant la chose en patience, et se couchent, non sans admirer le soin qu'on prenait de leur faire faire pénitence. Le lendemain, ils demandèrent à dire la messe, ce qu'on ne put pas leur refuser. Comme ils la disaient, M. de Bagnols entra dans l'église, et fut bien surpris de trouver le visage d'un capucin de ses parents, dans celui que l'on prenait pour

le père Maillard. M. de Bagnols avertit la mère Angélique de son erreur, et l'assura que ce père était un fort bon religieux, et même, dans le cœur, assez ami de la vérité. Que fit la mère Angélique ? Elle donna des ordres tout contraires à ceux du jour de devant. Les capucins furent conduits avec honneur de l'église dans le réfectoire, où ils trouvèrent un bon déjeuner, qui les attendait, et qu'ils mangèrent de fort bon cœur, bénissant Dieu, qui ne leur avait pas fait manger leur pain blanc le premier. »

Voilà qui est fort spirituellement raconté, et il se peut qu'il y ait dans cette histoire un certain fond de vérité, embelli et enrichi par la malice des adversaires : Port-Royal savait assez bien marquer la différence entre ceux du dedans et ceux du dehors. Mais l'histoire fût-elle vraie de tous points, Racine eu eût-il eu la preuve entre les mains, il n'en serait pas moins inexcusable de l'avoir écrite et divulguée. En lisant cette page, Boileau, qui était délicat à force de droiture, doit avoir pensé déjà qu'elle faisait plus d'honneur à l'esprit de Racine qu'à son cœur.

Au reste, Racine fut puni par où il avait péché. Il avouait lui-même que la moindre critique, si mauvaise qu'elle fût, lui avait toujours causé plus de chagrin que toutes les louanges ne lui avaient fait de plaisir. Sa vanité et ses railleries froides et mordantes lui attirèrent une foule d'ennemis. Plusieurs de ses tragédies tombèrent ou faillirent tomber sous les efforts de cabales puissantes. Il était soutenu et goûté à la cour bien autant que Molière ; mais il n'avait pas comme Molière le parterre pour lui. Les habitudes nouvelles

qu'il cherchait à donner à un public formé par Corneille, rendaient sa position délicate. Il n'était pas facile de se conquérir une place à côté d'un homme tel que l'auteur de *Cinna;* mais, à ces difficultés naturelles, Racine trouva moyen d'en ajouter d'autres par les épines de son caractère.

D'ailleurs Racine souffrait intérieurement. Les impressions religieuses de sa jeunesse avaient laissé des traces au fond de son cœur. De temps à autre elles se réveillaient encore, et venaient le troubler jusqu'au milieu de ses triomphes. Toujours il y eut deux hommes en lui. Son théâtre suffirait à nous l'apprendre. Tandis que Corneille s'acharne à cette conception du Romain, dont nous avons signalé le vice, Racine multiplie les héroïnes qui souffrent et ne savent que résoudre. Tous ces cœurs facilement émus, que poursuit le besoin d'aimer et qui sont en guerre avec eux-mêmes, qu'est-ce, sinon des images variées de ce qui se passait dans l'âme du poète ? M. Sainte-Beuve explique par là ce que *Phèdre* a de saisissant : « Depuis quelque temps, et le premier feu de l'âge, la première ferveur de l'esprit et des sens étant dissipée, le souvenir de son enfance, de ses maîtres, de sa tante religieuse à Port-Royal, avait ressaisi le cœur de Racine; et la comparaison involontaire qui s'établissait en lui entre sa paisible satisfaction d'autrefois et sa gloire présente, si amère et si troublée, ne pouvait que le ramener au regret d'une vie régulière. Cette pensée secrète qui le travaillait perce déjà dans la préface de *Phèdre,* et dut le soutenir, plus qu'on ne croit, dans l'analyse profonde qu'il fit de cette *douleur vertueuse*

d'une âme qui maudit le mal et s'y livre. Son propre cœur lui expliquait celui de Phèdre ; et si l'on suppose, comme il est assez vraisemblable, que ce qui le retenait malgré lui au théâtre était quelque attache amoureuse dont il avait peine à se dépouiller, la ressemblance devient plus intime et peut aider à faire comprendre tout ce qu'il a mis en cette circonstance de déchirant, de réellement senti et de plus particulier qu'à l'ordinaire dans les combats de cette passion. »

On peut en dire davantage sans sortir des limites de la vérité. La vie intime de Racine ne sert pas à nous rendre compte de *Phèdre* seulement, mais encore de l'ensemble de son œuvre. Revenu de son exil d'Uzès, lancé à la cour et au théâtre, envié et applaudi, Racine s'abandonna d'abord à tous les enivrements de la jeunesse, de la poésie et de la gloire. Dans cette première ardeur, il rompit sans ménagements avec Port-Royal, et, après la *Thébaïde* et *Alexandre*, ses essais de jeunesse, il écrivit *Andromaque* et les *Plaideurs*, c'est-à-dire les deux pièces où son génie se déploya avec le plus d'abandon et se montra le plus franchement dramatique sans paraître se replier sur lui-même. Là, tout est de verve et de libre essor. Mais déjà dans *Britannicus*, pièce grave et réfléchie, on vit apparaître la pensée qui devait poursuivre Racine. Elle s'y présente sous une forme toute générale, et sans qu'il y ait moyen de faire des applications directes ; mais elle est bien là : Néron est l'homme qui s'arrête et délibère un instant à la croisée des routes du bien et du mal. Dès lors elle reparut souvent et en se marquant parfois d'une manière bien plus précise.

Après telle œuvre d'un caractère presque intime et qui laissait voir dans son âme, le poète s'oubliait davantage ; mais ce n'était pas pour longtemps. La lutte dont il souffrait en secret ne tardait pas à se trahir de nouveau, et ainsi jusqu'au dénouement. *Andromaque* et les *Plaideurs* avaient été suivis de *Britannicus* et de *Bérénice*, qui sont déjà des demi confidences; aussitôt après recommença une période d'activité poétique plus libre, mais non pas toutefois tellement dégagée des préoccupations du dedans qu'elles ne s'y marquent de temps à autre, la période qui nous a valu *Mithridate*, *Bajazet* et *Iphigénie*. Ce fut un temps d'arrêt et de calme relatif, après quoi la lutte se révéla dans *Phèdre* avec une force et une évidence inattendues, avec toute la force qu'elle devait avoir au dernier moment et lorsque la victoire allait se décider. Après *Phèdre*, Racine se tut; sa carrière dramatique était achevée, ou, s'il éleva encore la voix, ce fut pour célébrer la lumière dont son cœur avait été touché. *Phèdre* était le chant du cygne du poète mondain; *Esther* et *Athalie* furent les hymnes de triomphe du poète chrétien et pénitent.

O divine, ô charmante loi !
O justice, ô bonté suprême !
Que de raisons, quelle douceur extrême
D'engager à ce Dieu son amour et sa foi !

Ainsi il y a tout un drame dans l'œuvre de Racine, un drame qui est l'image de sa vie, qui a ses péripéties, son mouvement progressif, ses épisodes et son dénouement. J'imagine que lorsqu'il leur fut revenu, les moralistes de Port-Royal, si recueillis et si pénétrants,

méditèrent plus d'une fois sur cette vie aussi riche en instructions chrétiennes que celle de l'enfant prodigue. Racine les avait quittés, entraîné par ce funeste talent pour la poésie et pour le théâtre, dont les fruits, au dire de l'un d'eux, n'étaient pas très honorables au jugement des honnêtes gens, et étaient horribles, considérés selon les principes de la religion chrétienne et les règles de l'Evangile. De toutes les brebis qui avaient été élevées dans leur bercail, aucune ne s'était égarée à ce point. Il leur avait déclaré la guerre, et, dans le temps où il se révoltait ainsi, il se faisait en lui, à l'insu des hommes, un travail mystérieux, qui devait tout réparer. Pour sauver le poète, *la grâce* s'était servie de l'instrument de la perdition : le théâtre avait été le chemin par lequel il était revenu. Oh ! que de fois Nicole aura dit : « Les voies de Dieu ne sont pas nos voies ! »

On peut ne pas goûter le caractère de Racine. Il est des natures auxquelles il ne doit pas être sympathique ; mais il faut lui rendre cette justice que s'il eut des mouvements coupables, il eut aussi des retours. Ce même Racine, qui s'oubliait jusqu'à faire chorus avec les détracteurs de l'*Avare*, se montra d'autres fois plus équitable, comme ce jour où, après la première représentation du *Misanthrope*, un flatteur vint lui dire : « La pièce est tombée; rien n'est si faible. Vous pouvez m'en croire; j'y étais. » — « Vous y étiez, répondit Racine, et je n'y étais pas; mais je n'en croirai rien, parce qu'il est impossible que Molière ait fait une mauvaise pièce. Retournez-y et examinez-la mieux. » Mais qu'importent ces retours-là; ils sont tous effacés

par le dernier et le plus grand, par ce repentir final dont les prières et les larmes auraient expié bien plus de fautes encore.

Jean Racine, le grand poète,
Le poète aimant et pieux,
Après que sa lyre muette
Se fut voilée à tous les yeux,
Renonçant à la gloire humaine,
S'il sentait en son âme pleine
Le flot contenu murmurer,
Ne savait que fondre en prière,
Pencher l'urne dans la poussière
Aux pieds du Seigneur, et pleurer.

. . . . . .

Lui-même il dut payer sa dette;
Au temple il porta son agneau;
Dieu marquant sa fille cadette
La dota du mystique anneau.
Au pied de l'autel avancée
La douce et blanche fiancée
Attendait le divin Epoux;
Mais, sans voir la cérémonie,
Parmi l'encens et l'harmonie
Sanglotait le père à genoux.

. . . . . .

C'était une offrande avec plainte,
Comme Abraham en sut offrir;
C'était une dernière étreinte
Pour l'enfant qu'on a vu nourrir;
C'était un retour sur lui-même,
Pécheur relevé d'anathème,
Et sur les erreurs du passé;
Un cri vers le Juge sublime,
Pour qu'en faveur de la victime
Tout le reste fût effacé.

Nous avons esquissé la vie de Racine. On peut en tirer une première conclusion littéraire.

Racine avait commencé par la poésie lyrique. Il n'en sortit tout à fait qu'à de rares moments. On retrouve dans ses tragédies une poésie à demi personnelle et intime.

Certains critiques seraient disposés à en faire l'objet d'un reproche; ils auraient tort : c'est un fait qu'il faut savoir comprendre et apprécier.

La poésie lyrique et la poésie dramatique sont distinctes, mais elles ne sont pas absolument séparées. Les sources de la vie sont dans le cœur, a-t-on dit; là aussi sont les sources de la poésie. La poésie lyrique, ou l'ode, n'est que l'expression immédiate et presque involontaire des sentiments du poète; c'est une sorte d'effusion. La poésie dramatique ne découle pas d'une autre source. Le poète trouve en lui les êtres auxquels il donne la vie; il a en lui les forces qu'il leur attribue. Chaque homme porte en soi la semence de toutes les vertus et de tous les vices, et il est des moments où nous sentons fort bien que, si les circonstances agissaient sur nous d'une façon plutôt que d'une autre, le développement de notre caractère serait changé; nous deviendrions un autre homme. Eh bien, ce sont ces hommes qu'il pourrait ou qu'il aurait pu devenir, que, par une faculté créatrice admirable, le poète évoque, et à qui il dit à sa manière : « Lève-toi et marche. » La poésie dramatique n'est donc pas l'opposé de la poésie lyrique; elle en est plutôt l'épanouissement suprême. Il y a dans une ode un commencement de tragédie.

Le poète lyrique ne voit que ce qu'il est en réalité; le poète dramatique voit tout ce qu'il aurait pu être, c'est-à-dire tout ce qu'il est en puissance.

Si le premier s'est développé de manière à ne bien ressentir qu'une sorte d'émotions, ses chants pourront être forts ou suaves, mais ils seront peu variés: nous aurons les *Harmonies* de Lamartine, le poète et rien que lui. Si le second est doué d'une nature riche, s'il est accessible à toutes les sortes de sentiments et d'idées, ses créations pourront être variées comme le monde : nous aurons Shakespeare. Dans un sens ce sera toujours le poète, dans un autre ce ne sera jamais lui.

Mais entre ces deux extrêmes la distance est considérable, et il y a place pour une foule d'intermédiaires. Il ne serait pas très difficile de choisir un certain nombre de poètes qui, se tendant la main l'un à l'autre, pourraient former entre Lamartine et Shakespeare une chaîne ininterrompue. Non loin du milieu se placerait Racine. Quand les échos de la lyre dont s'accompagnait le chantre des *Harmonies* viendraient frapper son oreille, il répondrait par quelque strophe des chœurs d'Athalie :

> Tout l'univers est plein de sa magnifience ;
> Chantons, publions ses bienfaits,

puis, quand l'auteur d'Othello élèverait la voix pour raconter les sauvages jalousies du More, Racine, se souvenant d'Hermione, répondrait par ce vers fameux:

> Je ne t'ai point aimé, cruel? qu'ai-je donc fait?

et sa voix se marierait tour à tour et toujours à l'unisson avec celles de ses deux émules.

LEÇON SIXIÈME.

Andromaque.

MESSIEURS,

Ces séances ont bien rarement quelque attrait de nouveauté. Nous abordons des auteurs que vous connaissez ; nous analysons des pièces que vous avez lues souvent, et avec lesquelles plusieurs sont assez familiers pour que toute citation soit superflue, et cependant nous ne nous faisons aucun scrupule de citer beaucoup. Les observations que je vous présente auront plus d'une fois éveillé chez vous des souvenirs, tantôt celui de vos propres réflexions, tantôt celui d'études faites par d'autres sur le même sujet. Je vais aujourd'hui mériter doublement ces reproches, et tromper à fond l'attente de ceux qui seraient venus ici dans l'espérance d'apprendre quelque chose.

Notre intention est de procéder avec Racine comme nous l'avons fait avec Corneille, c'est-à-dire de déta-

cher d'abord une de ses tragédies pour l'étudier avec plus de soin, ou plutôt pour la lire, en accompagnant cette lecture de quelques remarques critiques.

Nous avons choisi *Andromaque*.

Peut-être ce choix n'est-il pas heureux? *Andromaque* est une pièce à part, un premier chef-d'œuvre où il y a plus d'abandon, de mouvement, de verve et de surprises, qu'il n'y en a d'ordinaire dans le théâtre de Racine. C'est son *Cid*, et il s'y mêle un charme analogue à cet *agrément inexplicable* que l'Académie reconnaissait dans la tragi-comédie de Corneille. *Andromaque* est pour les jeunes gens la perle du théâtre de Racine. Les hommes d'âge mûr relisent plutôt *Britannicus* ou *Phèdre*. Aujourd'hui soyons du parti de la jeunesse.

Si nous voulions choisir la tragédie qui trahit le mieux les tendances ordinaires de Racine, celle qui aurait le plus de droits à être prise comme type de l'ensemble de son théâtre, nous aurions tort; mais en s'attachant d'une manière trop exclusive à ce qu'il y a de plus caractéristique dans les œuvres d'un homme de talent, on court le risque d'être injuste à son égard, d'en donner une idée étroite et fausse. Là est, pour le dire en passant, l'écueil de cette critique ingénieuse, dont un écrivain français, qui s'est fait en peu de temps un nom distingué, M. Taine, nous a donné depuis quelques années de nombreux modèles.

M. Taine est convaincu que les facultés d'un homme dépendent les unes des autres, et qu'elles sont, comme il dit, mesurées et produites par une loi unique. Il croit à l'existence d'une faculté maîtresse, dont l'ac-

tion uniforme se communique différemment à nos différents rouages, et imprime à notre machine *un système nécessaire de mouvements prévus*. Partant de là, il cherche avant tout cette loi unique et cette faculté maîtresse. Quand il croit les avoir découvertes, il croit tenir son homme : le reste n'est qu'une affaire de déduction.

Une critique de cette nature, employée par un esprit juste et fin, a de précieux avantages. Elle oblige à un travail de réflexion, qui produit souvent des résultats inattendus et fort heureux. Le critique qui procède ainsi ne sera pas satisfait avant d'avoir pu rattacher les unes aux autres les productions les plus diverses d'un seul et même talent. S'il s'occupe de Lamennais, par exemple , il se proposera d'expliquer les variations de ce grand écrivain, et mettra un prix particulier à découvrir le principe qui a produit de si singulières métamorphoses, et qui n'a pu les produire qu'autant qu'il était lui-même le fonds permanent de cette nature en apparence mobile. S'il s'agit de Voltaire, il s'efforcera de rendre compte des accidents les plus bizarres auxquels a donné lieu le développement de ce prodigieux esprit; il ne le lâchera pas avant de savoir à fond pourquoi Voltaire, si supérieur dans la poésie satirique et badine, est si faible dans la comédie, pourquoi aussi il a méprisé la nature humaine, tout en étant l'apôtre de l'humanité. De pareilles questions sont du plus haut intérêt, et le système qui a pour effet d'en imposer l'étude au critique, comme sa tâche spéciale et son devoir, fût-il faux, n'en rendrait pas moins de très grands services.

Il n'est pas d'ailleurs complétement faux. Nous l'avons dit précédemment : il y a unité dans l'organisme humain, aussi bien au moral qu'au physique. Un caractère peut être plus ou moins riche; il peut être le résultat de combinaisons très curieuses et très complexes; mais de ces combinaisons mêmes il résulte un certain tempérament, un équilibre dont il faut surprendre le secret. C'est une critique bonne et légitime que celle qui le cherche. Peut-être juge-t-elle de moins haut; mais elle apprécie de plus près.

Deux fautes sont à craindre toutefois, et l'exemple de M. Taine prouve qu'il ne suffit pas pour les éviter d'un esprit vif et d'un remarquable talent.

Les faits, dit-on, sont chose complaisante. On se trompe; rien n'est plus tenace, rien n'est moins incorruptible. On a beau nier un fait; s'il existe, il subsiste. C'est l'esprit de l'homme qui est complaisant. Quand il veut à tout prix voir la vie en noir, son humeur atrabilaire ne tarde pas à se répandre sur la nature et sur les hommes, et à les teindre en noir; quand il est bien décidé à être optimiste, le monde est bien obligé de lui paraître le meilleur des mondes possibles; s'il veut voir double, il verra double, et s'il part de l'idée que tout est simple, il simplifiera toutes choses. Il est arrivé quelques accidents de cette nature à M. Taine, comme à presque tous les critiques qui ont suivi la même voie. Lorsque le principe réel qui constitue l'unité et permet le rapprochement de deux faits différents, lui échappe, il en imagine un naïvement et sans s'en douter le moins du monde. Dès lors cette

vue de son imagination devient le verre coloré à travers lequel il voit les choses qu'il étudie. M. Taine pose en fait que le génie oratoire est la faculté maîtresse de Tite-Live; il n'y a pas lieu de s'étonner si, dès cet instant, il ne découvre dans Tite-Live que le génie oratoire. Ceci nous rappelle une fable que l'on nous permettra de conter. Un droguiste, dont le nom ne fait rien à l'histoire, était convaincu qu'avec de l'eau, de la farine, un blanc d'œuf et quelques autres ingrédients, on pouvait faire du lait. Il mit de toutes ces substances dans une bouteille, en observant avec soin les proportions voulues, puis il la boucha et brassa. Le mélange devint blanc, aussitôt le droguiste de s'écrier : Quel beau lait ! — Il le goûta et le trouva parfait; aussitôt il en porta à sa cuisinière, qui fit la grimace et lui dit : « Hélas ! Monsieur le droguiste, on ne trouve dans la marmite que ce qu'on y a mis. »

Il faut craindre en outre d'étudier l'homme comme un fait physique. La lumière est le principe des couleurs; elle joue à leur égard à peu près le même rôle que la faculté maîtresse dont parle M. Taine, dans l'organisme moral. Mais les objets extérieurs, sur lesquels tombe la lumière, et qui, en s'en appropriant certains rayons et en rejetant les autres, donnent lieu au phénomène des couleurs, ne modifient en rien sa constitution intérieure. Elle agit différemment dans des circonstances différentes; mais elle est toujours la lumière. Il en est tout autrement de l'homme. Le milieu où il vit, et sur lequel il agit, réagit sur lui et peut le modifier profondément. Il faut, dans l'étude de son

caractère, faire la part très grande à la société qui l'entoure, à l'éducation qu'il a reçue, aux événements qui l'atteignent, aux mille influences diverses qui chaque jour s'exercent sur lui. Le caractère ne se forme pas seulement par le développement fatal de certains germes intérieurs; il se forme aussi par les impressions reçues du dehors. L'action de ces influences extérieures se manifeste déjà d'une manière très sensible dans les règnes inférieurs de la nature animée. Il est dans l'ordre, par exemple, que le sapin n'ait qu'une tige, et une tige perpendiculaire; mais si un insecte vient à faire périr le bourgeon terminal, il s'en développera d'autres à côté, et le sapin aura trois ou quatre tiges; si, par hasard, il croît à l'entrée d'une gorge où souffle toujours le même vent, la tige s'inclinera dans le sens du vent. Combien d'hommes qui ressemblent au sapin déjeté par le vent, ou à celui dont le tronc principal a été brusquement arrêté dans sa croissance. Il est bien ténu le fil qui, au moment de la naissance, nous tient suspendus entre la vie et la mort; mais on ne sait pas assez combien, dans le cours de la vie, celui dont dépend notre carrière peut être mince aussi. Vous affirmez que tout est fatal, que tout peut être prévu dans le développement d'un caractère. Mais que fût devenu Rousseau si un héritage de quelques mille livres de rente l'eût soustrait de bonne heure aux privations et aux orages de sa jeunesse? Que fût devenu Calvin lui-même, le génie logique par excellence, celui à propos duquel il serait peut-être le plus facile de prédire, si, à son retour de Noyon, il eût cherché quelque route

par les montagnes au lieu de passer par Genève, où sa rencontre avec Farel décida de son avenir ?

Je suppose que Racine, orphelin de bonne heure, eût été recueilli non pas à Port-Royal, mais dans quelque famille bourgeoise de Paris, vivant d'un modeste négoce. Quelle différence ! Au lieu de devoir ses premières impressions poétiques à ce que l'antiquité profane et chrétienne ont produit de plus pur, il se fût formé à l'école de cette bonne vieille littérature gauloise, qui ne lui fut pas étrangère, mais qui aurait été dans ce cas sa mère-nourrice. Il n'eût point lu tout de suite Plutarque dans l'original, il l'eût abordé par Amyot; il aurait fait ample connaissance avec les fabliaux grivois et les comédies goguenardes, qui furent si longtemps les délices de la bourgeoisie parisienne ; il aurait hanté Rabelais, Bonaventure Desperiers, Montaigne et Clément Marot. Il aurait vu le peuple de plus près, les grands de plus loin. Quelque vieil oncle, semblable à cet aïeul de Molière, dont parle la légende, lui aurait payé le divertissement de la comédie. Avant d'éprouver des impressions et de voir un monde capable de lui faire songer à une *Thébaïde*, il eût eu le temps de rêver à mille farces dramatiques. Le génie de la satire, qu'il possédait à un très haut degré, se fût rapidement développé. Encore une fois que serait-il devenu ? Il est difficile de le dire. Peut-être se serait-il conquis dans la poésie une place honorable à distance égale de Térence et de Molière.

N'oublions pas qu'il a écrit les *Plaideurs*, une comédie vive et bien tournée, d'un style rapide et pur, dont

le fond est emprunté moitié aux *Guèpes* d'Aristophane, moitié aux mœurs de la société française, et qui, sauf l'élégance, a bien quelque chose du vieux crû gaulois. C'est, dit-on, une petite vengeance de Racine, qui avait enfin obtenu un bénéfice, mais un bénéfice que lui disputa un ecclésiastique régulier. Il s'en était suivi un procès, auquel Racine ni ses juges n'avaient rien compris, en sorte que, de guerre lasse, il s'était désisté, sauf à prendre sa revanche par cette piquante satire. La revanche est parfaite.

En s'appuyant trop exclusivement sur *Bérénice*, quelques critiques ont été sur le point de nier la vocation dramatique de Racine. Mais les *Plaideurs* sont là, et doivent servir d'avertissement à quiconque voudrait tirer du drame élégiaque qui se joue entre Titus et son amante des conclusions exagérées. Rien ne prouve mieux la réalité de la vocation de Racine que cette comédie toute de verve jetée au milieu de son théâtre. Les grands poètes tragiques ont presque tous un coin de comédie; les comiques vraiment grands ne sont point étrangers à la tragédie. Shakespeare et Caldéron ont excellé dans les deux genres. Cervantes, l'auteur de *Don Quichotte* et de plusieurs comédies, est aussi l'auteur de la *Destruction de Numance*. Corneille a écrit le *Menteur*, une comédie de caractère, où il y a des tirades que Molière doit avoir enviées, et où, au milieu d'une intrigue des plus compliquées et des plus plaisantes, il a trouvé moyen de glisser une scène, qui ne le cède en rien aux morceaux les plus fameux de ses tragédies, et dans lequel la comédie grandit jusqu'à l'héroïsme. Schiller lui-même touche à la comédie

dans la première partie de *Wallenstein*. Molière, en revanche, la dépasse dans le *Misanthrope*, Plaute dans quelques scènes de son *Amphytrion*, et le théâtre d'Aristophane contient tel morceau qui n'aurait besoin que d'une légère épuration pour être tout entier d'un ton grave et sérieux. Il est plus que sérieux, il est presque solennel, le débat du Juste et de l'Injuste dans les *Nuées*, ainsi que le rôle de la Pauvreté dans *Plutus*. En vain opposerait-on les tragiques grecs, Eschyle, Sophocle et Euripide. Eschyle se perd dans ce lointain nébuleux où la tragédie ne s'était pas encore dégagée des langes de son enfance, et se confondait avec l'hymne; Sophocle nous est trop peu connu, et il est bien probable qu'il viendrait à l'appui de notre thèse, si nous possédions quelques-unes de ses pièces légères, ce petit drame de Nausicaa, entre autres, où la princesse, après avoir fini de laver le linge au bord de la mer, jouait à la paume avec ses femmes, et où il devait y avoir au moins de la gaîté. Quant à Euripide, les éléments comiques abondent dans ses œuvres; il y en a ailleurs que dans son *Cyclope*, il y en a dans ses tragédies mêmes, dans son *Hélène*, par exemple, dont l'intrigue repose sur une idée qui avait cours en Egypte, à savoir que Pâris n'avait point enlevé la véritable Hélène, mais un fantôme semblable à elle, pour lequel les Grecs et les Troyens se seraient battus pendant dix ans. Ménandre appelait Euripide son père, et il n'y a pas lieu de s'en étonner. On pourrait multiplier les exemples. Le génie dramatique suppose une rare ouverture d'esprit et une singulière aptitude à s'approprier toutes les émo-

tions. Celui à qui la moitié des aspects de la vie humaine resterait étrangère, le poète tragique qui n'aurait rien de la veine comique, le poète comique qui n'aurait rien de la veine tragique, risquerait fort de n'avoir pas le génie dramatique lui-même à un degré bien supérieur.

Revenons à *Andromaque*, dont nous nous sommes fort éloignés.

Il n'y a au fond, dans cette tragédie, que quatre personnages: Andromaque, Pyrrhus, Oreste et Hermione. Les autres: Pylade, Cléone, Céphise et Phœnix, ne sont que des amis ou des confidents. Quand un sculpteur veut faire tenir debout une grande statue équestre, il faut bien, surtout si le cheval est quelque peu fringant, qu'il use d'un artifice pour en renforcer les appuis. Il se sert parfois dans ce but de la queue traînante du coursier, qui fait l'office d'un pilier massif. Les confidents, dit-on, remplissent une fonction semblable. Nous verrons plus tard ce qui en est. Pour aujourd'hui nous pouvons n'en pas tenir compte, et nous attacher seulement aux véritables héros.

Andromaque, captive, est entre les mains de Pyrrhus; mais Pyrrhus l'adore, et elle pourrait régner dans son exil, si elle avait d'autre pensée que celle de rester fidèle à Hector et de vivre pour le jeune Astyanax. Elle repousse toutes les sollicitations de Pyrrhus, et elle s'enveloppe dans sa dignité de veuve et de mère. Mais Pyrrhus a de quoi la jeter dans les anxiétés les plus cruelles; il peut la prendre par son amour pour

Astyanax. Les Grecs redoutent ce rejeton d'Hector, et demandent à Pyrrhus qu'il soit livré à Oreste, leur ambassadeur. Il faut donc que Pyrrhus choisisse entre l'alliance des Grecs et son amour pour Andromaque, de même qu'Andromaque doit choisir entre la mort de son fils unique et l'hymen de Pyrrhus, fils d'Achille, fils du vainqueur, du bourreau d'Hector.

D'autres circonstances rendent la position de Pyrrhus doublement délicate. Hermione, fille de Ménélas, est à sa cour, où elle n'est venue que pour être conduite par lui à l'autel. Elle l'aime, et c'est avec une impatience jalouse qu'elle attend la décision de Pyrrhus. D'un autre côté, Oreste est moins l'ambassadeur des Grecs que l'amant malheureux d'Hermione. S'il a brigué l'honneur de cette ambassade dangereuse, c'est qu'il veut revoir encore une fois la fille de Ménélas, et qu'il a vaguement l'espoir que quelque événement inattendu lui permettra de l'enlever à Pyrrhus ou de se venger.

Telle est la situation que Racine expose dans la première scène, qui n'est qu'une conversation d'amis entre Oreste et Pylade. Le style en est simple et noble, le récit aisé, et à chaque instant jaillissent des vers qui peignent la situation d'un mot et restent gravés dans la mémoire.

Au point de vue de l'art, ce seul début trahit un progrès immense sur Corneille. Les expositions de Corneille n'atteignent guère à ce degré d'aisance et de facilité. Ce sont trop souvent des récits longs et compliqués, dans lesquels le poète et le lecteur s'embarrassent également, comme dans *Rodogune,* par exem-

ple. Avec Racine il n'y a rien à craindre de semblable.

L'exposition d'*Andromaque* a d'ailleurs le mérite de n'être point indifférente à l'action; elle l'engage. Oreste arrive ne sachant rien, sinon qu'il obéit en aveugle à une passion fatale, et Pylade ne se borne pas à le renseigner ; quelques mots qu'il lui glisse en passant et à demi-voix achèvent d'irriter sa flamme et de fixer sa destinée :

PYLADE.

Hermione, seigneur, au moins en apparence,
Semble de son amant dédaigner l'inconstance,
Et croit que trop heureux de fléchir sa rigueur,
Il la viendra presser de reprendre son cœur.
Mais je l'ai vue enfin me confier ses larmes.
Elle pleure en secret le mépris de ses charmes.
Toujours prête à partir, et demeurant toujours,
Quelquefois elle appelle Oreste à son secours.

ORESTE.

Ah ! si je le croyais, j'irais bientôt, Pylade,
Me jeter....

PYLADE.

Achevez, seigneur, votre ambassade.
Vous attendez le roi. Parlez, et lui montrez
Contre le fils d'Hector tous les Grecs conjurés.
Loin de leur accorder ce fils de sa maîtresse,
Leur haine ne fera qu'irriter sa tendresse :
Plus on veut les brouiller, plus on va les unir.
Pressez, demandez tout, pour ne rien obtenir.

Oreste, introduit auprès de Pyrrhus, suit les conseils de Pylade; il insiste et pousse jusqu'à la menace :

Ce n'est pas les Troyens, c'est Hector qu'on poursuit.
Oui, les Grecs sur le fils persécutent le père :
Il a par trop de sang acheté leur colère;
Ce n'est que dans le sien qu'elle peut expirer,
Et jusques dans l'Epire il les peut attirer.

Une fois engagée sur ce ton, la conférence ne saurait aboutir qu'à un refus de Pyrrhus, net et formel. Pyrrhus congédie assez sèchement l'ambassadeur, tout en lui permettant de voir Hermione. Phœnix, le gouverneur et l'ami de Pyrrhus, hasarde en vain une observation :

PHŒNIX.

Ainsi vous l'envoyez aux pieds de sa maîtresse !

PYRRHUS.

On dit qu'il a longtemps brûlé pour la princesse.

PHŒNIX.

Mais si ce feu, seigneur, vient à se rallumer,
S'il lui rendait son cœur, s'il s'en faisait aimer ?

PYRRHUS.

Ah ! qu'ils s'aiment, Phœnix, j'y consens. Qu'elle parte ;
Que, charmés l'un de l'autre, ils retournent à Sparte :
Tous nos ports sont ouverts et pour elle et pour lui.
Qu'elle m'épargnerait de contrainte et d'ennui !

Ces quelques mots amèneraient de longues confidences sans l'arrivée d'Andromaque, qui interrompt l'entretien, ce que personne ne regrette, car on en sait assez sur le compte de Pyrrhus. En quatre vers il nous a tout dit, et si nous désirons quelque chose de plus, il nous l'apprendra en s'adressant directement à Andromaque, ce qui doit lui être beaucoup plus agréable et à nous aussi.

PYRRHUS.

Me cherchiez-vous, madame?
Un espoir si charmant me serait-il permis?

ANDROMAQUE.

Je passais jusqu'aux lieux où l'on garde mon fils.

Puisqu'une fois le jour vous souffrez que je voie
Le seul bien qui me reste et d'Hector et de Troie,
J'allais, seigneur, pleurer un moment avec lui.
Je ne l'ai point encore embrassé d'aujourd'hui.

PYRRHUS.

Ah ! madame, les Grecs, si j'en crois leurs alarmes,
Vous donneront bientôt d'autres sujets de larmes.

ANDROMAQUE.

Et quelle est cette peur dont leur cœur est frappé,
Seigneur ? Quelque Troyen vous est-il échappé ?

PYRRHUS.

Leur haine pour Hector n'est pas encore éteinte.
Ils redoutent son fils.

ANDROMAQUE.

Digne objet de leur crainte !
Un enfant malheureux, qui ne sait pas encor
Que Pyrrhus est son maître, et qu'il est fils d'Hector !

PYRRHUS.

Tel qu'il est, tous les Grecs demandent qu'il périsse.
Le fils d'Agamemnon vient hâter son supplice.

ANDROMAQUE.

Et vous prononcerez un arrêt si cruel ?
Est-ce mon intérêt qui le rend criminel ?
Hélas ! on ne craint point qu'il venge un jour son père ;
On craint qu'il n'essuyât les larmes de sa mère.
Il m'aurait tenu lieu d'un père et d'un époux :
Mais il me faut tout perdre, et toujours par vos coups.

PYRRHUS.

Madame, mes refus ont prévenu vos larmes....
Mais les refus de Pyrrhus ne sont pas gratuits :
Haï de tous les Grecs, pressé de tous côtés,
Me faudra-t-il combattre encor vos cruautés ?
Je vous offre mon bras. Puis-je espérer encore
Que vous accepterez un cœur qui vous adore ?
En combattant pour vous, me sera-t-il permis
De ne vous point compter parmi mes ennemis ?

Andromaque essaie d'éveiller dans le cœur de Pyrrhus des pensées plus généreuses. Elle lui représente qu'il serait digne du fils d'Achille d'avoir pitié de la veuve d'Hector et de sauver le fils sans faire payer sa rançon à la mère. Mais une générosité pareille ne ferait point le compte de Pyrrhus, et il pose à Andromaque le dilemme fatal.

PYRRHUS.

Songez-y bien : il faut désormais que mon cœur,
S'il n'aime avec transport, haïsse avec fureur.
Je n'épargnerai rien dans ma juste colère ;
Le fils me répondra des mépris de la mère :
La Grèce le demande ; et je ne prétends pas
Mettre toujours ma gloire à sauver des ingrats.

ANDROMAQUE.

Hélas ! il mourra donc ! Il n'a pour sa défense
Que les pleurs de sa mère, et que son innocence.
Et peut-être après tout, en l'état où je suis,
Sa mort avancera la fin de mes ennuis.
Je prolongeais pour lui ma vie et ma misère;
Mais enfin sur ses pas j'irai revoir son père.
Ainsi, tous trois, seigneur, par vos soins réunis,
Nous vous....

PYRRHUS.

Allez, madame, allez voir votre fils.
Peut-être, en le voyant, votre amour plus timide
Ne prendra pas toujours sa colère pour guide.
Pour savoir nos destins j'irai vous retrouver :
Madame, en l'embrassant, songez à le sauver.

Tel est le premier acte.

Deux choses nous y frappent, la vérité du style d'abord. Nous sommes enfin délivrés du bel esprit, qui fit tant de tort à Corneille et qui perçait sans cesse dans la *Thébaïde* et dans *Alexandre*. Racine s'en est complétement dépouillé, ou bien peu s'en faut. Je ne vois

guère dans ce premier acte qu'un seul passage où il s'en glisse encore quelque chose, et il faut le chercher, cela est clair, dans le rôle de Pyrrhus.

J'ai fait des malheureux, sans doute; et la Phrygie
Cent fois de votre sang a vu ma main rougie.
Mais que vos yeux sur moi se sont bien exercés !
Qu'ils m'ont vendu bien cher les pleurs qu'ils ont versés !
De combien de remords m'ont-ils rendu la proie !
Je souffre tous les maux que j'ai faits devant Troie.
Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé,
Brûlé de plus de feux que je n'en allumai....

Ce dernier vers fut admiré comme un petit joyau, et de nos jours encore, les rhéteurs aiment à le citer comme un trait des plus heureux. Il est vrai que l'antithèse est agréable; c'en est là le mérite et c'en est là aussi le défaut; elle est charmante et coquette; elle rend le fils d'Achille tout-à-fait joli. Si vous y prenez garde, vous trouverez encore dans les autres tragédies de Racine tantôt un vers, tantôt deux, où il y a comme un dernier souffle de cet esprit fade et mignard; mais c'est peu de chose, à tout prendre, et il lui a fallu sans doute une justesse de goût bien ferme pour s'en débarrasser à ce point. Au lieu de nous étonner de ces restes imperceptibles, admirons une épuration si complète.

Je suis frappé en outre de la noble simplicité avec laquelle ce premier acte est écrit. Il est précisément ce qu'il devait être. Il n'y a pas une lacune et pas une surcharge. Les idées et les sentiments qu'expriment les acteurs ont de la vérité et de l'à-propos. L'action s'engage sans effort; le tragique de la situation est franchement abordé. Cela est bref, sans être resserré;

facile, sans être superficiel; simple, sans que l'intérêt fasse défaut; naturel, sans être trivial. Cela est juste, en un mot, et touché à point. On y reconnaît aussitôt le fruit d'un art déjà accompli. Si l'on voulait y ajouter un commentaire, il le faudrait analogue à celui que Voltaire proposait ; il n'y aurait qu'à écrire au bas de chaque page, non pas encore pathétique ou sublime (réservons ces grands mots pour les grandes situations finales), mais naturel, vrai, harmonieux, achevé.

Les héros de Corneille étaient parfois embarrassés au début, à moins que dès l'abord ils ne pussent paraître avec éclat et commencer comme Cléopâtre :

> Serments fallacieux, salutaire contrainte,
> Que m'imposa la force, et qu'accepta ma crainte,
> Heureux déguisements d'un immortel courroux,
> Vains fantômes d'état, évanouissez-vous !

Il leur fallait de grandes situations ; ils ressemblaient à nos montagnards, qu'à voir marcher dans la plaine on dirait lourds et maladroits, mais qui, sur les hauteurs et les précipices, sont étonnants d'agilité, de force et d'audace. Les héros de Racine sont à leur aise partout; ils sont toujours à la hauteur précise de leur situation ; ils grandissent avec elle et se modèrent avec elle. Ils savent n'avoir à dire que des choses simples, et porter avec grâce le costume de tous les jours.

Au second acte Hermione paraît. Ses agitations violentes, ses brusques passages de l'amour à la haine (la haine n'est souvent qu'une autre forme et plus terrible de l'amour), ses fureurs mal contenues et ses revirements soudains, sont d'un sombre présage. Elle aussi, elle est fatiguée d'une vaine attente; à son tour elle

veut forcer Pyrrhus à choisir, et elle se sert dans ce but de l'ambassadeur des Grecs.

Du Troyen ou de moi faites-le décider ;
Qu'il songe qui des deux il veut rendre, ou garder.
Enfin, qu'il me renvoie, ou bien qu'il vous le livre.
Adieu. S'il y consent, je suis prête à vous suivre.

Malheureusement pour lui, Oreste réussit mieux qu'il ne le désirait. Pyrrhus, irrité de l'accueil qu'il vient de recevoir d'Andromaque, lui annonce brusquement qu'il a changé d'idée, qu'il va livrer Astyanax et épouser Hermione.

Andromaque, désespérée, se jette aux genoux de sa rivale et la supplie de protéger son fils; elle touche à cette fibre de l'amour maternel, sensible chez toutes les femmes, même chez celles qui ne savent pas encore par expérience

..... pour un fils jusqu'où va notre amour.

Mais Hermione est inflexible ; elle ne répond qu'avec une fierté froide et dédaigneuse, qui dissimule mal une haine implacable :

S'il faut fléchir Pyrrhus, qui le peut mieux que vous ?
Vos yeux assez longtemps ont régné sur son âme.
Faites-le prononcer; j'y souscrirai, madame.

Le cœur d'une mère ne se laisse pas rebuter si promptement. Battue de ce côté, Andromaque se rejette sur Pyrrhus et redouble de prières et de larmes.

Seigneur, voyez l'état où vous me réduisez.
J'ai vu mon père mort et nos murs embrasés :
J'ai vu trancher les jours de ma famille entière,
Et mon époux sanglant traîné sur la poussière,
Son fils, seul avec moi, réservé pour les fers,
Mais que ne peut un fils ! Je respire, je sers.

J'ai fait plus : je me suis quelquefois consolée
Qu'ici plutôt qu'ailleurs le sort m'eût exilée ;
Qu'heureux dans son malheur, le fils de tant de rois,
Puisqu'il devait servir, fût tombé sous vos lois.
J'ai cru que sa prison deviendrait son asile.
Jadis Priam soumis fut respecté d'Achille :
J'attendais de son fils encor plus de bonté.
Pardonne, cher Hector, à ma crédulité :
Je n'ai pu soupçonner ton ennemi d'un crime ;
Malgré lui-même enfin je l'ai cru magnanime.
Ah ! s'il l'était assez pour nous laisser du moins
Au tombeau qu'à ta cendre ont élevé mes soins ;
Et que, finissant là sa haine et nos misères,
Il ne séparât point des dépouilles si chères !

Eloquentes et inutiles prières ! La veuve d'Hector n'obtient qu'un sursis.

Songez-y ; je vous laisse, et je viendrai vous prendre
Pour vous mener au temple où ce fils doit m'attendre ;
Et là vous me verrez, soumis ou furieux,
Vous couronner, madame, ou le perdre à vos yeux.

Ainsi Andromaque a vainement tout tenté pour conjurer sa destinée. Il ne lui reste qu'un refuge, le tombeau de son époux. Elle y court ; elle va consulter les mânes d'Hector.

Elle en revient tranquille ; sa décision est prise : elle se laissera conduire à l'autel, mais pour mourir aussitôt après. Ainsi elle restera fidèle à Hector, et elle assurera un protecteur à Astyanax. Quoi de plus touchant que ses adieux à Céphise ?

Je confie à tes soins mon unique trésor :
Si tu vivais pour moi, vis pour le fils d'Hector.
De l'espoir des Troyens seule dépositaire,
Songe à combien de rois tu deviens nécessaire.
Veille auprès de Pyrrhus ; fais-lui garder sa foi :
S'il le faut, je consens qu'on lui parle de moi.

Fais-lui valoir l'hymen où je me suis rangée :
Dis-lui qu'avant ma mort je lui fus engagée;
Que ses ressentiments doivent être effacés;
Qu'en lui laissant mon fils, c'est l'estimer assez.
Fais connaître à mon fils les héros de sa race ;
Autant que tu pourras, conduis-le sur leur trace :
Dis-lui par quels exploits leurs noms ont éclaté,
Plutôt ce qu'ils ont fait, que ce qu'ils ont été :
Parle-lui tous les jours des vertus de son père;
Et quelquefois aussi parle-lui de sa mère.
Mais qu'il ne songe plus, Céphise, à nous venger;
Nous lui laissons un maître, il le doit ménager.
Qu'il ait de ses aïeux un souvenir modeste :
Il est du sang d'Hector, mais il en est le reste.....

Dès cet instant le rôle d'Andromaque est achevé ; elle n'a plus qu'à attendre.

Mais quelle touchante figure que celle de cette veuve fidèle et de cette mère dévouée ! Cherchez dans les belles parties du théâtre de Corneille un rôle qui ait quelque analogie, vous n'en trouverez aucun. Corneille a peint l'amour paternel avec une admirable grandeur; mais il n'a pas songé à l'amour maternel. Il a des mères comme Médée et Cléopâtre, mais la mère véritable, il ne l'a pas connue. C'est là sans doute une lacune singulière et caractéristique dans un théâtre aussi riche. Ce sentiment était trop naturel pour échapper à Racine; il occupe une place dans quelques-unes de ses tragédies, mais nulle part il n'est peint d'une manière plus complète et plus vivante que dans *Andromaque*.

On a déjà remarqué que l'Andromaque de Racine est une héroïne toute moderne. Celle que connaissaient les Grecs était bien éloignée de cette chaste pureté. C'est pour les jours d'un fils qu'elle a eu de Pyrrhus

que tremble l'Andromaque d'Euripide. Il se peut que ses craintes soient exprimées avec éloquence et vivacité; mais cela suffit pour qu'elle n'ait rien de la beauté idéale que lui a donnée le poète français. Il y a tout un monde entre ces deux femmes. L'Andromaque de Racine n'était possible que dans une société rajeunie par mille influences diverses : le christianisme, les invasions de ces barbares du Nord, qui respectaient la femme mieux que les peuples civilisés et corrompus du Midi, les mœurs et les idées de la chevalerie, que sais-je encore ? Entre ces deux créations de la poésie, plusieurs révolutions ont atteint et ébranlé les sociétés humaines jusque dans leurs fondements. Il est clair d'ailleurs que l'Andromaque de Racine a prêté l'oreille aux pieux discours des solitaires de Port-Royal-des-Champs, et que, par-dessus le mur d'enceinte de cette tranquille retraite, il lui en est parvenu quelques échos adoucis :

Qu'il ait de ses aïeux un souvenir modeste.

C'est trop peu dire que de parler de la pureté d'Andromaque. Les chrétiens ont un mot plus expressif, qui convient seul à la chaste vertu de cette épouse fidèle. Il y a chez elle de la sainteté.

Cependant tout se prépare pour l'hymen de Pyrrhus et d'Andromaque. Alors Hermione déçue éclate et se déchaîne. Elle ne se connaît plus; elle appelle Oreste et ne lui dit qu'une chose : Vengez-moi.

HERMIONE.

Quoi ! de mes ennemis couronnant l'insolence,
J'irais attendre ailleurs une lente vengeance ?

Et je m'en remettrais au destin des combats,
Qui peut-être à la fin ne me vengerait pas?
Je veux qu'à mon départ toute l'Epire pleure.
Mais, si vous me vengez, vengez-moi dans une heure.
Tous vos retardements sont pour moi des refus.
Courez au temple. Il faut immoler.....

ORESTE.

Qui?

HERMIONE.

Pyrrhus.

Oreste a beau hésiter. Une passion comme celle d'Hermione ne connaît pas les scrupules.

Revenez tout couvert du sang de l'infidèle :
Allez ; en cet état soyez sûr de mon cœur.

Il sort, et pendant qu'il prépare le crime, en proie à plus d'incertitudes que jamais, mais toujours entraîné par son étoile funeste, Pyrrhus vient lui-même annoncer froidement à Hermione le parti qu'il a pris. Il faut citer en entier cette scène incomparable, et toute semée de ces mots qui jaillissent du plus profond des entrailles ; de ces cris de rage et d'impuissance, dernier effort d'un cœur passionné, lorsque tout lui échappe. Il nous reste peu de temps; mais il est des scènes où toute coupure ressemblerait à un sacrilége.

PYRRHUS.

Vous ne m'attendiez pas, madame; et je vois bien
Que mon abord ici trouble votre entretien.
Je ne viens point armé d'un indigne artifice,
D'un voile d'équité couvrir mon injustice :
Il suffit que mon cœur me condamne tout bas;
Et je soutiendrais mal ce que je ne crois pas.
J'épouse une Troyenne : oui, madame, et j'avoue
Que je vous ai promis la foi que je lui voue.
Un autre vous dirait que, dans les champs troyens,
Nos deux pères, sans nous, formèrent ces liens ;

Et que, sans consulter ni mon choix ni le vôtre,
Nous fûmes, sans amour, engagés l'un à l'autre :
Mais c'est assez pour moi que je me sois soumis.
Par mes ambassadeurs mon cœur vous fut promis;
Loin de les révoquer, je voulus y souscrire :
Je vous vis avec eux arriver en Epire ;
Et, quoique d'un autre œil l'éclat victorieux
Eût déjà prévenu le pouvoir de vos yeux,
Je ne m'arrêtai point à cette ardeur nouvelle;
Je voulus m'obstiner à vous être fidèle.
Je vous reçus en reine, et, jusques à ce jour,
J'ai cru que mes serments me tiendraint lieu d'amour.
Mais cet amour l'emporte; et, par un coup funeste,
Andromaque m'arrache un cœur qu'elle déteste :
L'un par l'autre entraînés, nous courons à l'autel
Nous jurer, malgré nous, un amour immortel.
Après cela, madame, éclatez contre un traître,
Qui l'est avec douleur, et qui pourtant veut l'être.
Pour moi, loin de contraindre un si juste courroux,
Il me soulagera peut-être autant que vous.
Donnez-moi tous les noms destinés aux parjures :
Je crains votre silence, et non pas vos injures;
Et mon cœur, soulevant mille secrets témoins,
M'en dira d'autant plus que vous m'en direz moins.

HERMIONE.

Seigneur, dans cet aveu dépouillé d'artifice,
J'aime à voir que du moins vous vous rendiez justice;
Et que, voulant bien rompre un nœud si solennel,
Vous vous abandonniez au crime en criminel.
Est-il juste, après tout, qu'un conquérant s'abaisse
Sous la servile loi de garder sa promesse ?
Non, non, la perfidie a de quoi vous tenter;
Et vous ne me cherchez que pour vous en vanter.
Quoi ! sans que ni serment ni devoir vous retienne,
Rechercher une Grecque, amant d'une Troyenne !
Me quitter, me reprendre, et retourner encor
De la fille d'Hélène à la veuve d'Hector !
Couronner tour à tour l'esclave et la princesse !
Immoler Troie aux Grecs, au fils d'Hector la Grèce !

Tout cela part d'un cœur toujours maître de soi,
D'un héros qui n'est point esclave de sa foi.
Pour plaire à votre épouse, il vous faudrait peut-être
Prodiguer les doux noms de parjure et de traître.
Vous veniez de mon front observer la pâleur,
Pour aller dans ses bras rire de ma douleur :
Pleurante après son char vous voulez qu'on me voie.
Mais, seigneur, en un jour ce serait trop de joie ;
Et, sans chercher ailleurs des titres empruntés,
Ne vous suffit-il pas de ceux que vous portez ?
Du vieux père d'Hector la valeur abattue
Aux pieds de sa famille expirante à sa vue,
Tandis que dans son sein votre bras enfoncé
Cherche un reste de sang que l'âge avait glacé ;
Dans des ruisseaux de sang Troie ardente plongée ;
De votre propre main Polyxène égorgée
Aux yeux de tous les Grecs indignés contre vous :
Que peut-on refuser à ces généreux coups ?

PYRRHUS.

Madame, je sais trop à quel accès de rage
La vengeance d'Hélène emporta mon courage ;
Je puis me plaindre à vous du sang que j'ai versé;
Mais enfin je consens d'oublier le passé.
Je rends grâces au ciel, que votre indifférence
De mes heureux soupirs m'apprenne l'innocence :
Mon cœur, je le vois bien, trop prompt à se gêner,
Devait mieux vous connaître, et mieux s'examiner.
Mes remords vous faisaient une injure mortelle :
Il faut se croire aimé pour se croire infidèle.
Vous ne prétendiez point m'arrêter dans vos fers :
Je crains de vous trahir, peut-être je vous sers.
Nos cœurs n'étaient point faits dépendants l'un de l'autre :
Je suivais mon devoir, et vous cédiez au vôtre.
Rien ne vous engageait à m'aimer en effet.

HERMIONE.

Je ne t'ai point aimé, cruel ? qu'ai-je donc fait ?
J'ai dédaigné pour toi les vœux de tous nos princes ;
Je t'ai cherché moi-même au fond de tes provinces ;

J'y suis encor, malgré tes infidélités,
Et malgré tous mes Grecs, honteux de mes bontés :
Je leur ai commandé de cacher mon injure;
J'attendais en secret le retour d'un parjure;
J'ai cru que tôt ou tard, à ton devoir rendu,
Tu me rapporterais un cœur qui m'était dû.
Je t'aimais inconstant; qu'aurais-je fait fidèle ?
Et même, en ce moment, où ta bouche cruelle
Vient si tranquillement m'annoncer le trépas,
Ingrat, je doute encor si je ne t'aime pas.
Mais, seigneur, s'il le faut, si le ciel en colère
Réserve à d'autres yeux la gloire de vous plaire,
Achevez votre hymen, j'y consens; mais, du moins,
Ne forcez pas mes yeux d'en être les témoins.
Pour la dernière fois je vous parle peut-être;
Différez-le d'un jour, demain vous serez maître....
Vous ne répondez point ?.... Perfide, je le voi,
Tu comptes les moments que tu perds avec moi.
Ton cœur, impatient de revoir ta Troyenne,
Ne souffre qu'à regret qu'une autre t'entretienne :
Tu lui parles du cœur, tu la cherches des yeux.
Je ne te retiens plus, sauve-toi de ces lieux :
Va lui jurer la foi que tu m'avais jurée;
Va profaner des dieux la majesté sacrée.
Ces dieux, ces justes dieux n'auront pas oublié
Que les mêmes serments avec moi t'ont lié.
Porte au pied des autels ce cœur qui m'abandonne;
Va, cours : mais crains encor d'y trouver Hermione.

Il y court, et il l'y trouve en effet. Les Grecs avaient envahi le temple; à leur tête brillait Oreste. A peine Pyrrhus a-t-il prononcé les serments d'usage que les Grecs se précipitent sur lui, et remplissent la mission dont les a chargés la jalousie d'Hermione. Oreste accourt pour recueillir le fruit du crime. Mais quelle déception ! Hermione ouvre de grands yeux effarés; elle ne comprend rien au meurtre dont on lui parle, et il

faut qu'Oreste lui rappelle qu'elle a tout ordonné; qu'elle a elle-même dirigé les coups.

HERMIONE.

Tais-toi, perfide,
Et n'impute qu'à toi ton lâche parricide.
Va faire chez tes Grecs admirer ta fureur,
Va ; je la désavoue, et tu me fais horreur.
Barbare ! qu'as-tu fait ? Avec quelle furie
As-tu tranché le cours d'une si belle vie ?
Avez-vous pu, cruels, l'immoler aujourd'hui
Sans que tout votre sang se soulevât pour lui ?
Mais parle : de son sort qui t'a rendu l'arbitre ?
Pourquoi l'assassiner ? qu'a-t-il fait ? à quel titre ?
Qui te l'a dit ?

Hermione va mourir sur le corps déchiré de Pyrrhus. Pylade accourt pour sauver Oreste de la fureur du peuple; mais il le trouve en proie aux rêveries et aux transports d'un désespoir qui touche de près à la folie :

Où sont ces deux amants ? Pour couronner ma joie,
Dans leur sang, dans le mien, il faut que je me noie ;
L'un et l'autre en mourant je les veux regarder :
Réunissons trois cœurs qui n'ont pu s'accorder.
Mais, quelle épaisse nuit tout à coup m'environne ?
De quel côté sortir ? D'où vient que je frissonne ?
Quelle horreur me saisit ? Grâce au ciel, j'entrevoi.....
Dieux ! quels ruisseaux de sang coulent autour de moi !

Le morceau auquel nous empruntons ces vers termine la tragédie d'*Andromaque*.

On dit que l'unité lui manque, comme à *Horace*. Ah ! pour le coup, Messieurs, j'avoue que je n'y suis plus et que je ne comprends pas. De quelle unité s'agit-il ? Quelle idée étroite s'en fait-on ? Voudrait-on

concentrer l'intérêt sur un seul personnage ? Mais ce serait de gaîté de cœur emprisonner l'art et le priver d'air jusqu'à l'étouffer. Voudrait-on qu'un sujet fût mathématiquement simple ? Mais qu'on nous apprenne où il y a des sujets semblables. On dit qu'après avoir pris le parti de mourir, Andromaque disparaît, et est remplacée sur la scène par Hermione. Mais ne voit-on pas qu'Hermione et Andromaque sont nécessaires l'une à l'autre, et qu'il était dans la nature des choses que le rôle de la seconde finît avant celui de la première, puisque les résolutions de la princesse grecque dépendent de celles de Pyrrhus, et celles-ci de celles de la veuve d'Hector? Ne voit-on pas d'ailleurs qu'Hermione se montre dès le début, comme ces orages qui s'amassent au couchant, et qui grandissent d'heure en heure jusqu'à ce que le vent du soir les précipite sur les campagnes? N'anéantissons pas la poésie sous le vain prétexte de lui donner je ne sais quelle unité chimérique. Ne la faisons point passer sous le joug d'un bon sens étroit, revêche, prosaïque et vulgaire, qui ne se livre à des émotions d'un ordre supérieur qu'en murmurant, et en se promettant à l'avance de chicaner sur tout. N'imitons pas ces respectables ménagères qui mesurent le génie de Mme de Staël avec une aiguille à tricoter.

C'est un groupe antique que cette tragédie d'*Andromaque*. Il n'en est pas de plus pur dans tout le théâtre de Racine; surtout il n'en est pas où il y ait plus de mouvement et de vie.

Au centre, Pyrrhus. Il ne manque pas d'une certaine noblesse dans la pose; mais ses traits pourraient

être plus expressifs. C'est le seul défaut un peu grave de cette œuvre de génie.

A sa droite est Andromaque, vêtue de noir, belle encore de figure, belle surtout de pure dignité et de noble tristesse. Elle est la veuve fidèle, vouée à un deuil éternel.

A sa gauche, Hermione, plus jeune et peut-être plus belle, au moins de traits. Sa tête, relevée avec fierté, atteint presque à la hauteur de celle de Pyrrhus. C'est la passion dans une âme forte.

Aux pieds d'Hermione rampe le malheureux Oreste. Ses yeux sont égarés; il jette sur la fille de Ménélas des regards suppliants et inutiles : c'est la passion dans une âme faible, cette sorte de passion qui a la folie pour dernier terme.

Mais ce groupe n'est pas d'un marbre immobile. La poésie n'aime que les tableaux vivants et animés.

La lumière tombe d'abord sur Andromaque. A genoux et les mains jointes, elle implore son persécuteur; puis, quand le sacrifice auquel les dieux la destinent est accompli dans son cœur, elle se relève, et, le front serein, elle cherche des yeux le tombeau de son premier époux. C'est là, sans doute, qu'elle ira rendre le dernier soupir.

Aussi longtemps qu'Andromaque hésite et supplie encore, Hermione, dans l'ombre et légèrement sur l'arrière-plan, épie sa rivale et Pyrrhus ; mais bientôt elle se rapproche, et la lumière éclaire en plein cette figure énergique. Dès lors Hermione devient toujours plus menaçante; elle se redresse de toute la hauteur de sa fière stature; elle grandit de moment en mo-

ment; puis elle montre le cœur de Pyrrhus à l'esclave qui se traîne devant elle, et d'un geste elle pousse l'assassin.

Lorsque nous avons étudié l'*Horace* de Corneille, nous avons admiré l'idée grandiose que cette tragédie laisse entrevoir, en regrettant qu'elle ne soit pas réalisée entièrement. En présence de l'*Andromaque* de Racine, il n'y a pas lieu à des regrets semblables. L'idée témoigne peut-être d'un génie moins amoureux du sublime; mais elle est d'un intérêt saisissant, et l'exécution est d'un artiste qui ne fait rien à demi.

LEÇON SEPTIÈME.

Le génie de Racine.

MESSIEURS,

A première vue, le théâtre de Racine paraît monotone; aussi l'a-t-on souvent accusé de pauvreté. Les héros que Racine met en scène ont un faux air de ressemblance. On dirait des frères, dont les traits peuvent différer, mais qui ont une tournure de famille, en sorte que, pendant quelque temps, un étranger pourrait les prendre les uns pour les autres. Cette impression est renforcée par la manière toujours élégante dont ils s'expriment. Ce beau langage de Racine, noble, limpide, correct, soutenu, harmonieux, en se répandant sur tout, noie tout dans une vapeur poétique.

Quelques mots d'abord sur cette uniformité extérieure, qui tient au style.

Elle existe très réellement, et il faut y reconnaître un premier caractère du théâtre de Racine.

On assure que Talma trouvait moyen de jouer les rôles de Racine avec une simplicité presque familière. Nous n'avons jamais entendu Talma; mais nous supposons, et ceux qui ont eu la bonne fortune de voir à l'œuvre ce grand artiste pourront dire si la supposition est fondée, nous supposons que Talma mettait dans Racine un grain de son génie, et le rajeunissait en l'interprétant. Il disait avec une simplicité toute naturelle les vers majestueux par lesquels débute Joad :

> Celui qui met un frein à la fureur des flots
> Sait aussi des méchants arrêter les complots :
> Soumis avec respect à sa volonté sainte,
> Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai pas d'autre crainte.

Il paraissait, dans le rôle de Néron, assez négligemment vêtu, portant autour du cou une cravate mal nouée, avec les bouts de laquelle il jouait pendant le long discours d'Agrippine. Talma était contemporain de Mme de Staël et de Châteaubriand : il avait vu la révolution française; il en voyait les conséquences se produire dans tous les domaines, et spécialement dans celui des lettres; il était naturel qu'il fît ressortir les germes romantiques, qui ne sont pas rares, à tout prendre, dans Racine; il lui soufflait un esprit moderne.

Il n'y a rien là que de très légitime. Une seule manière est bonne lorsqu'il s'agit de reproduire les tableaux des grands peintres, et c'est celle qui pousse l'exactitude aux dernières limites du possible; il faut non les interpréter, mais les copier. On peut en user différemment avec les chefs-d'œuvre des poètes; ils offrent plus de prise à l'interprétation. Sans doute il y a des

limites à observer, et Talma le savait bien; mais on peut, sans les dépasser, rendre de plus d'une manière un rôle de Racine, comme on peut chanter de plus d'une manière un air de Mozart ou de Rossini.

Celle dont Talma jouait Racine était peut-être la plus saisissante et la plus humaine; mais je doute qu'elle fût la plus fidèle, la plus *racinienne*. Les acteurs qui paraissaient dans le rôle de Néron, au XVIIe siècle, ne portaient pas la cravate de Talma, et il est assez probable que ceux qui remplissaient celui de Joad y mettaient dès les premiers pas plus de solennité. Pour rendre Racine avec sa nuance particulière, il faut se garder d'atténuer cette teinte de poésie soutenue. Il est clair que l'on aurait tort de chanter ses vers; mais, sans cesser d'y mettre le naturel nécessaire en toutes choses, on peut laisser paraître plus ou moins cette élégance harmonieuse dont Racine ne se départ jamais. Quand on voudra le jouer, non pour le public, mais pour une réunion d'amateurs choisis et désireux de retrouver la poésie de Racine avec toute sa couleur locale, on fera bien de la faire franchement ressortir, car c'est là le cachet de son style, son coloris.

Vous savez ce que les peintres appellent un glacis. Lorsqu'ils travaillent au second ou au troisième plan d'un tableau, ils peignent les objets avec leur couleur vraie, comme vus de près; puis ils répandent sur le tout une teinte plus ou moins transparente et légère, qui adoucit les tons et crée le lointain. Hé bien, il y a un glacis sur la poésie de Racine, et c'est ce qui la rend uniforme à distance.

Mais si l'on y regarde d'un peu près, on ne tarde

pas à être surpris de tout ce qui se cache de variété réelle sous cette apparence de monotonie; mille nuances délicates éclosent sous le regard, comme dit M. Sainte-Beuve, et plus on regarde longtemps et avec attention, plus on découvre dans cet art ingénieux de ressources inattendues, d'intentions savantes, de touches fines, et d'effets d'ombre ou de lumière habilement ménagés. Le poète s'est resserré; mais, dans les limites qu'il s'est imposées, il a déployé un talent singulièrement industrieux et inventif. Avec quelques couleurs et dans un demi-jour discret et presque timide, il a fait plus que ne savent faire d'autres peintres, qui prodiguent la lumière et épuisent les ressources de leur palette.

Voyez quelle richesse de nuances dans le ton et le mouvement du style :

Racine écrit-il les plaintes de Bérénice, tout dans le vers est mollesse et voluptueuse langueur. C'est le mouvement de la pure élégie, un soupir long et tendre :

Pour jamais! Ah, seigneur! songez-vous en vous-même
Combien ce mot cruel est affreux quand on aime?
Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous,
Seigneur, que tant de mers me séparent de vous;
Que le jour recommence et que le jour finisse
Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice,
Sans que de tout le jour je puisse voir Titus?

L'accent de la plainte domine aussi dans le rôle d'Andromaque, mais sans le même abandon. Le vers, quoique toujours harmonieux, ne se déroule pas avec cette lenteur amoureuse. Les effets de rythme sont plus ménagés : tout est sobre, chaste, grave, simple, digne et retenu, comme il convenait à une mère.

Je passais jusqu'aux lieux où l'on garde mon fils.
Puisqu'une fois le jour vous souffrez que je voie
Le seul bien qui me reste et d'Hector et de Troie,
J'allais, seigneur, pleurer un moment avec lui.
Je ne l'ai point encore embrassé d'aujourd'hui.

Nous trouvons une plainte aussi dans la prière d'Iphigénie; mais elle s'éloigne également de celle d'Andromaque et de Bérénice. Iphigénie se livre plus que la veuve d'Hector et beaucoup moins que la reine juive. Le rythme a du mouvement; il est doux sans être voluptueux; il est flexible et insinuant; c'est une caresse de jeune fille, ce qu'il fallait pour fléchir un père.

Fille d'Agamemnon, c'est moi qui la première,
Seigneur, vous appelai de ce doux nom de père;
C'est moi qui, si longtemps le plaisir de vos yeux,
Vous ai fait de ce nom remercier les dieux;
Et pour qui, tant de fois prodiguant vos caresses,
Vous n'avez point du sang dédaigné les faiblesses.
Hélas! avec plaisir je me faisais conter
Tous les noms des pays que vous allez dompter,
Et déjà, d'Ilion présageant la conquête,
D'un triomphe si beau je préparais la fête.
Je ne m'attendais pas que, pour le commencer,
Mon sang fût le premier que vous dussiez verser.

Si nous passons de ces élégies touchantes aux morceaux véhéments, où éclate la passion, nous trouverons matière à des remarques semblables.

Voyez Phèdre dévoilant à Hippolyte son amour adultère. La pudeur et la honte lui coupent sans cesse la parole; de là des mouvements violents, des soubresauts, quelque chose de contracté dans le rythme, des mots qui sont des cris, des vers saccadés et brisés :

Ah cruel ! tu m'as trop entendue !
Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur :
Hé bien, connais donc Phèdre et toute sa fureur.
J'aime . . . . . .
Venge-toi, punis-moi d'un odieux amour :
Digne fils du héros qui t'a donné le jour,
Délivre l'univers d'un monstre qui t'irrite.
La veuve de Thésée ose aimer Hippolyte !
Crois-moi, ce monstre affreux ne doit point t'échapper.
Voilà mon cœur ; c'est là que ta main doit frapper :
Impatient déjà d'expier son offense,
Au-devant de ton bras je le sens qui s'avance.
Frappe. Ou si tu le crois indigne de tes coups,
Si ta haine m'envie un supplice si doux,
Ou si d'un sang trop vil ta main serait trempée,
Au défaut de ton bras, prête-moi ton épée ;
Donne.

Il y a là de l'amour et de l'effroi. L'horreur la prend à la gorge, et sous ce déchaînement de la passion on entend des sanglots étouffés.

Tout aussi passionné est le langage d'Hermione, quand elle entend son arrêt de la bouche même de Pyrrhus ; mais ici rien ne s'oppose au torrent. Cette âme énergique se répand dans des paroles d'un mouvement rapide et dont la vigueur redouble de vers en vers. Tout est véhémence et entraînement. Le flot monte et bouillonne en liberté. Souvenez-vous de ces vers que nous lisions l'autre jour :

Perfide, je le voi,
Tu comptes les moments que tu perds avec moi.
Ton cœur, impatient de revoir ta Troyenne,
Ne souffre qu'à regret qu'une autre t'entretienne :
Tu lui parles du cœur, tu la cherches des yeux.
Je ne te retiens plus, sauve-toi de ces lieux :
Va lui jurer la foi que tu m'avais jurée ;
Va profaner des dieux la majesté sacrée.

Ces dieux, ces justes dieux n'auront pas oublié
Que les mêmes serments avec moi t'ont lié.
Porte au pied des autels ce cœur qui m'abandonne;
Va, cours; mais crains encor d'y trouver Hermione.

La passion déchaînée fait aussi la beauté des fureurs d'Oreste. Mais l'accent varie encore avec le caractère. Toujours refoulée, la passion d'Oreste s'est repliée sur elle-même, et il s'est fait un cruel plaisir d'observer les tortures de son cœur et de contempler son propre martyre. Quand, après une dernière déception, il sent approcher l'agonie, il s'y arrête avec une sorte de complaisance, il la goûte et la savoure :

Grâce aux dieux, mon malheur passe mon espérance!
Oui, je te loue, ô ciel! de ta persévérance :
Appliqué sans relâche au soin de me punir,
Au comble des douleurs tu m'as fait parvenir :
Ta haine a pris plaisir à former ma misère;
J'étais né pour servir d'exemple à ta colère,
Pour être du malheur un modèle accompli :
Hé bien, je meurs content, et mon sort est rempli.

Ces paroles respirent je ne sais quelle étrange volupté. Le vers se traîne sur la blessure du moribond, comme pour mieux s'imprégner de tout ce qu'il y a de poignant dans son supplice.

Inutile de multiplier les exemples. Vous poursuivrez vous-mêmes ce travail, et je puis bien promettre à ceux qui ne l'ont pas fait encore qu'ils en seront amplement récompensés. Racine est un poète qu'il ne faut pas lire à la légère; il faut l'étudier. Parmi ceux qui le jugent sévèrement, il en est bien peu qui l'aient relu. Ils en parlent sur une première impression, qui est souvent froide, grâce à la différence qui existe entre nos

mœurs actuelles et celles que Racine a dépeintes. Mais j'ai toujours vu que ceux qui prenaient la peine de se familiariser avec sa poésie ne tardaient pas à s'y attacher, et que l'attachement était d'autant plus vif que l'étude avait été plus profonde. On peut, dès la première lecture, être enthousiaste de Shakespeare; à la seconde ou à la troisième, on doit s'éprendre de Racine.

Il y a deux sortes de poètes à qui il arrive ce bonheur que, plus on les lit, plus ils gagnent dans notre estime. Ce sont d'abord ces poètes grands et universels, qui, à la façon de Shakespeare, ont tout connu, tout éprouvé, tout embelli, et dont les créations sont presque aussi riches que celles de Dieu. On peut y revenir et être bien sûr de faire de nouvelles découvertes. Ils ont le double avantage d'enlever de prime abord et d'être inépuisables. Puis ce sont ces poètes, moins originaux et moins féconds, à tout prendre moins grands, mais qui ont eu le mérite de ne rien faire qu'ils n'aient achevé, qui ont été des artistes accomplis, Virgile, Horace, Racine. Si on les aborde au moment où l'on vient de quitter un de ces grands enchanteurs, dont la baguette magique n'est jamais à bout de miracles, on peut les trouver pâles et pauvres; on est tenté de dire : « N'est-ce que cela? » Mais restez un peu longtemps en leur compagnie, et le charme opèrera. La perfection, voilà leur lot, et il en vaut un autre. Elle a un attrait qui ne lasse pas, et auquel il faut bien finir par se rendre.

Racine n'avait pas autant de force dans le génie que Corneille; il avait moins de souffle et d'élan; mais il

a eu toute la souplesse qui avait été refusée à son prédécesseur. Il rachète à force d'adresse ce qui manque à quelques-unes de ses conceptions de nerf et de vigueur première. Il ne subjugue pas, comme Corneille; il arrache plus rarement des cris d'admiration et de surprise; mais il ne gâte jamais l'impression qu'il a produite. Il se peut que la note ne soit pas toujours enlevée, mais elle est toujours juste.

Pour nous faire une idée plus précise de cet art habile et consommé, étudions-le dans la pièce où Racine en a eu plus particulièrement besoin, dans *Bérénice.*

Bérénice croit toucher à l'accomplissement de ses vœux; elle espère être le jour même conduite à l'autel par Titus et proclamée impératrice. Antiochus, un adorateur fidèle, dont les soupirs n'ont jamais été récompensés d'un mot flatteur, et qui a dû ensevelir son amour dans son sein, mais qui n'en est pas moins resté un ami plein de délicatesse et de dévouement, Antiochus vient faire ses adieux à Bérénice : il ne veut pas voir les noces de Titus, et il songe à aller se replonger dans cet *Orient désert,* témoin de son ennui. Mais, au moment de partir, il laisse échapper son secret. Bérénice l'écoute et lui répond :

Seigneur, je n'ai pas cru que, dans une journée
Qui doit avec César unir ma destinée,
Il fût quelque mortel qui pût impunément
Se venir à mes yeux déclarer mon amant.
Mais de mon amitié mon silence est un gage :
J'oublie en sa faveur un discours qui m'outrage.
Je n'en ai point troublé le cours injurieux :
Je fais plus; à regret je reçois vos adieux.

L'attente de Bérénice doit être déçue. Titus, qui, après la mort de son père, était resté quelque temps sans la voir, absorbé de soins divers et accablé de tristes pensées, a fait des réflexions nouvelles depuis qu'il a senti le poids de la dignité impériale. Il a compris qu'il ne devait pas commencer son règne en foulant aux pieds les lois de Rome par son hymen avec une étrangère, et il songe à sacrifier Bérénice. Mais comment le lui dire ? Là est la difficulté. Vingt fois, depuis qu'il a pu la revoir après les premiers jours de deuil, il a voulu la préparer,

> Et, dès le premier mot, *sa* langue embarrassée
> Dans *sa* bouche vingt fois a demeuré glacée.

Mais le moment vient où il faut parler. Un mot de Titus suffirait pour tout terminer, et ce mot il est bien décidé à le prononcer. Il l'a sur les lèvres, et toujours il le retient au passage. Bérénice vient de lui rappeler ce qu'elle a souffert pendant les quelques jours où elle n'a pas pu le voir :

TITUS.

> Madame, hélas ! que me venez-vous dire ?
> Quel temps choisissez-vous ? Ah ! de grâce, arrêtez :
> C'est trop pour un ingrat prodiguer vos bontés.

BÉRÉNICE.

> Pour un ingrat, seigneur ! Et le pouvez-vous être ?
> Ainsi donc mes bontés vous fatiguent peut-être ?

TITUS.

> Non, madame : jamais, puisqu'il faut vous parler,
> Mon cœur de plus de feux ne se sentit brûler.
> Mais.....

BÉRÉNICE.

> Achevez.

TITUS.

Hélas !

BÉRÉNICE.

Parlez.

TITUS.

Rome.... l'empire....

BÉRÉNICE.

Hé bien ?

TITUS.

Sortons, Paulin, je ne lui puis rien dire.

Alors Titus imagine de lui parler par l'intermédiaire d'Antiochus , l'ami éprouvé. Il le fait chercher au moment où il s'embarquait, lui conte ses peines, et le charge de tout dire à la reine. Il faut, pour qu'Antiochus obéisse, qu'il y soit forcé par Bérénice elle-même. Enfin il prononce le mot fatal. Ici encore le drame semble achevé; mais Bérénice se souvient de l'amour d'Antiochus; le soupçon se glisse dans son esprit; elle ne partira pas avant d'avoir entendu son arrêt de la bouche de Titus lui-même. Son désir ne tarde pas à être satisfait. Titus lui rappelle d'une voix émue les exemples de dévouement et de constance que Rome a toujours exigés de ses fils; puis il ajoute :

Je sais qu'en vous quittant le malheureux Titus
Passe l'austérité de toutes leurs vertus;
Qu'elle n'approche point de cet effort insigne :
Mais, madame, après tout, me croyez-vous indigne
De laisser un exemple à la postérité,
Qui sans de grands efforts ne puisse être imité ?

BÉRÉNICE.

Non, je crois tout facile à votre barbarie .
Je vous crois digne, ingrat ! de m'arracher la vie.

De tous vos sentiments mon cœur est éclairci.
Je ne vous parle plus de me laisser ici :
Qui ? moi, j'aurais voulu, honteuse et méprisée,
D'un peuple qui me hait soutenir la risée ?
J'ai voulu vous pousser jusques à ce refus.
C'en est fait, et bientôt vous ne me craindrez plus.
N'attendez pas ici que j'éclate en injures,
Que j'atteste le ciel, ennemi des parjures ;
Non : si le ciel encore est touché de mes pleurs,
Je le prie, en mourant, d'oublier mes douleurs,
Si je forme des vœux contre votre injustice,
Si, devant que mourir, la triste Bérénice
Vous veut de son trépas laisser quelque vengeur,
Je ne le cherche, ingrat, qu'au fond de votre cœur.
Je sais que tant d'amour n'en peut être effacée ;
Que ma douleur présente et ma bonté passée,
Mon sang qu'en ce palais je veux même verser,
Sont autant d'ennemis que je vais vous laisser :
Et, sans me repentir de ma persévérance,
Je me remets sur eux de toute ma vengeance.
Adieu.

Pour la troisième fois le drame paraît achevé. Mais non. Titus ne saurait rester sous le coup de tels adieux. Que va faire la reine ? Il y avait du désespoir dans ses dernières paroles. Va-t-elle mourir ? Cette seule pensée remet tout en question. D'ailleurs la passion n'est jamais plus à craindre qu'au moment où l'on vient de remporter une victoire sur elle : c'est de ce moment qu'elle profite pour réagir et livrer un dernier assaut. Titus y succomberait peut-être. Mais voici les tribuns, les consuls, le sénat et le peuple ; ils viennent le féliciter et l'applaudir pour cette victoire morale, qui allait lui échapper, et

ces applaudissements
Deviennent pour Titus autant d'engagements.

Enfin sa décision paraît irrévocable; il est triste, mais ferme; et, s'il veut encore revoir Bérénice, c'est pour lui ouvrir tout son cœur. Alors s'engage entre lui, la reine et Antiochus, cette grande scène du cinquième acte, si pleine, si agitée de mouvements divers, et qui se termine par la résignation de Bérénice elle-même :

BÉRÉNICE, *à Titus.*

Mon cœur vous est connu, seigneur, et je puis dire
Qu'on ne l'a jamais vu soupirer pour l'empire.
La grandeur des Romains, la pourpre des Césars,
N'a point, vous le savez, attiré mes regards.
J'aimais, seigneur, j'aimais ; je voulais être aimée.
Ce jour, je l'avouerai, je me suis alarmée :
J'ai cru que votre amour allait finir son cours;
Je connais mon erreur, et vous m'aimez toujours.
Votre cœur s'est troublé, j'ai vu couler vos larmes.
Bérénice, seigneur, ne vaut pas tant d'alarmes,
Ni que par votre amour l'univers malheureux,
Dans le temps que Titus attire tous ses vœux,
Et que de vos vertus il goûte les prémices,
Se voie en un moment enlever ses délices.
Je crois, depuis cinq ans jusqu'à ce dernier jour,
Vous avoir assuré d'un véritable amour.
Ce n'est pas tout; je veux, en ce moment funeste,
Par un dernier effort couronner tout le reste.
Je vivrai, je suivrai vos ordres absolus.
Adieu, seigneur. Régnez, je ne vous verrai plus.
(*A Antiochus.*)
Prince, après cet adieu, vous jugez bien vous-même
Que je ne consens pas de quitter ce que j'aime,
Pour aller loin de Rome écouter d'autres vœux.
Vivez, et faites-vous un effort généreux.
Sur Titus et sur moi réglez votre conduite.
Je l'aime, je le fuis. Titus m'aime, il me quitte.
Portez loin de mes yeux vos soupirs et vos fers.
Adieu. Servons tous trois d'exemple à l'univers,

De l'amour la plus tendre et la plus malheureuse
Dont il puisse garder l'histoire douloureuse.
Tout est prêt. On m'attend. Ne suivez point mes pas.

(*A Titus.*)

Pour la dernière fois, adieu, seigneur.

Ainsi trois fois le fil est sur le point de se rompre, et trois fois il se renoue sans incident et sans artifice. Racine n'a fait jouer aucun autre ressort dramatique que ceux qu'il a trouvés dans le cœur de ses héros, et il lui a toujours suffi d'un mouvement de passion, pris dans la nature, pour renouveler ce sujet toujours prêt à s'épuiser. Ceci est un drame intime soutenu seulement par l'habileté du poète à surprendre les secrets et les faiblesses du cœur. Rien de plus ténu que le fil qui rattache un acte au suivant ; et pourtant les transitions ne sont jamais purement littéraires ; chacune a une valeur psychologique et morale.

Le poète n'a pas été moins habile à ménager ses richesses. Quoique ce sujet n'offre assurément que des ressources très limitées, l'intérêt est si bien gradué que, au lieu de languir, il suit un mouvement régulier de croissance. Il y a dans les premiers actes des scènes déjà fortes et attachantes; d'acte en acte, la scène principale le devient davantage, jusqu'à la scène finale, qui seule épuise le sujet, et dont le souvenir demeure le plus net, comme de celle qui domine les autres, les répète avec une intensité nouvelle et couronne l'œuvre. Le poète n'embouche nulle part la trompette ; ses allures sont modestes ; il promet peu ; mais il tient infiniment plus qu'il n'a promis, et l'on éprouve un plaisir mêlé de surprise à le voir fouiller

avec succès un filon qui semblait si mince. Un tel sujet eût été stérile entre les mains des plus grands poètes. Il est bien probable que Shakespeare s'y serait trouvé à l'étroit, comme Corneille. Il fallait pour le féconder la souplesse d'un talent observateur et fin; il fallait Racine.

Inutile de dire qu'un talent de cet ordre-là n'avait pas à craindre des chutes semblables à celles de Corneille. Le grand avantage de la souplesse est qu'elle rend le progrès possible. Toutes les tragédies de Racine ne sont pas, sans doute, également saisissantes; mais aucune ne marque un déclin, et plusieurs témoignent d'un développement continu, d'un accroissement de force et d'une maturité toujours plus grande. *Andromaque* est un beau début; mais *Britannicus* n'atteint pas moins haut, et *Phèdre* et *Athalie*, ces derniers fleurons de la couronne du poète, en sont les deux joyaux.

La grande innovation de Racine est d'avoir ramené les héros de la tragédie française, qui, entre les mains de Corneille, avaient grandi jusqu'à la taille des Titans, à des proportions plus humaines. La peinture de l'amour maternel dans *Andromaque*, saisi d'une manière naturelle et juste, indique dès l'abord la voie que devait suivre Racine. Dès lors, sauf dans *Mithridate* peut-être, il y est demeuré fidèle. Ses héros ne se roidissent plus contre la destinée; ils ne sont plus revêtus de l'*æs triplex;* ce ne sont plus des conspirateurs qui entrent fièrement en lutte contre plus fort qu'eux, ni des rois

qui, sentant couler dans leurs veines un sang capable de tout, aspirent à dépasser les promesses de leur naissance; ce sont des hommes qui éprouvent des sentiments plus à notre portée, et qui sont sujets aux mêmes faiblesses que nous.

Il était dans la nature des choses que Racine opérât une semblable révolution. Le temps de la Fronde n'était plus. Louis XIV avait fait passer de mode le goût de ces grandes aventures, qui avaient jeté la France dans tant de luttes stériles, et Condé lui-même n'était plus que le premier général d'un roi tout-puissant. Un esprit nouveau avait soufflé sur la société française. La soumission était de rigueur, et le dévouement au maître de bon ton.

En rangeant la France tout entière à l'obéissance, et en faisant sentir le poids de son autorité à ceux-là surtout qui auraient pu être tentés de s'en affranchir, Louis XIV fit perdre à la noblesse l'habitude et le goût des préoccupations politiques. Aussi la politique, qui joue un si grand rôle dans le théâtre de Corneille, est-elle presque toujours absente de celui de Racine. Ses héros songent à des intérêts privés, et ils hantent les salons de la bonne compagnie, de préférence aux lieux où l'on conspire. Ils sont l'image fidèle de la noblesse française groupée autour de Louis XIV, et dont la vie de société était devenue la grande affaire.

Il ne faut pas se le dissimuler, les personnages de Racine sont des gentilshommes de salon. Ils en ont les manières distinguées, l'élégance exquise et un peu froide, la politesse et la retenue. On nous dit que, sur la scène, Polyeucte, recevant la visite de Pauline et

priant pour elle, levait au ciel des mains gantées de blanc. Cela est un peu fort, assurément; mais il est tel personnage de Racine, qui, malgré son nom grec ou romain, pourrait porter des gants blancs, Antiochus, par exemple. En tout cas, si on veut le bien goûter, il faut en mettre pour l'entendre.

Pour nous, républicains de vieille date, dont les mœurs ont gardé quelque teinte de la rudesse primitive, cela n'est pas sans inconvénient; c'est une barrière entre Racine et nous. J'imagine que les Français eux-mêmes, les Français d'aujourd'hui, doivent éprouver quelque chose de semblable. La vie de société ne peut pas être à Paris, en 1861, ce qu'elle y était, il y a près de deux siècles, en 1670, lorsque parut *Bérénice*. Ces deux siècles ont été si pleins d'événements et d'orages; tant d'idées nouvelles ont surgi; tant de besoins, alors inconnus, se sont manifestés avec énergie! Les classes autrefois étrangères à la société, à l'art, à la littérature et aux affaires, ont pénétré partout; ce sont elles qui donnent le ton; c'est pour elles que l'artiste et le poète travaillent. L'opinion de tel petit bourgeois, qui tisse la soie ou distille la betterave, importe plus aux destinées de la société française que celle de la plupart des descendants de ces familles illustres, qui formaient ce que Saint-Simon appelle *toute la France*. Mais, quelle que soit la distance qui nous sépare de Racine, nous devons la franchir et en user à son égard comme avec tous les hommes du passé, lorsque nous cherchons à les comprendre; nous devons nous transporter avec lui dans le passé, et ne point

imiter tel Italien du nouveau royaume, qui explique Dante en pensant à M. de Cavour.

D'ailleurs il est un préjugé démocratique, de nos jours assez répandu, avec lequel on ferait bien d'en finir une fois pour toutes. A force de répéter qu'il peut battre de nobles cœurs sous un habit de bure, on en est venu à ne voir l'homme vrai que dans le petit bourgeois, voire même dans le paysan. A ce compte, rien ne serait plus faux que le théâtre de Racine, car rien n'est moins bourgeois, ni moins paysan. Mais il n'en est point ainsi, grâce à Dieu. La démocratie a ses préjugés; elle peut fort bien devenir à son tour une sorte d'aristocratie non moins exclusive que les autres, et il est bon de répéter aux démocrates modernes qu'il y a aussi des cœurs d'homme sous les habits de cour. Si le théâtre de Racine est éminemment aristocratique, ce n'est pas une raison pour qu'il ne soit pas humain.

Toutefois, la vie de société et les habitudes du monde élégant ont certainement pour effet d'atténuer ce qu'il y a dans les caractères de trop original et de trop saillant. Elles ne font pas seulement sentir leur influence sur le costume, qu'elles ont rendu partout semblable; avec le temps elles agissent sur la nature elle-même et la tempèrent. A force d'obliger les sentiments à s'exprimer d'une manière convenable, elles finissent par les modérer. Elles attaquent le fond par la forme. Aussi ne nous étonnons pas lorsque nous voyons Racine adoucir les traits des tableaux qu'il emprunte à la tradition et à l'histoire. C'était pour lui une nécessité de situation. Son Achille n'a pas les emportements sau-

vages de celui d'Homère; il n'a pas non plus les brusques colères de celui d'Euripide. Son Agamemnon a subi une métamorphose analogue. Sa tragédie d'Esther est soigneusement dégagée des événements, qui, selon les récits bibliques, accompagnèrent le mariage de cette belle Juive, les fabuleux festins d'Assuérus et le massacre des ennemis des Hébreux. De même, si l'on en croit les historiens, les amours de Titus et de Bérénice auraient été plus conformes à la licence des mœurs du temps, que ne le ferait supposer la touchante tragédie de Racine. Quant à Néron, il a beau dans Racine faire une figure sinistre; il en fait une plus sinistre dans l'histoire. Il a au moins dans Racine l'avantage d'aimer une jeune fille intéressante et malheureuse; dans Tacite, toutes les passions de Néron ont quelque chose de bestial : Junie est remplacée par la courtisane Acté.

Racine a apporté des tempéraments tout semblables au langage qu'il prête à ses héros. Son Iphigénie ne paraît plus accompagnée du jeune Oreste, qui, en tendant les bras à Agamemnon, lui adressait une prière muette; elle ne fait plus un tableau vif et familier de l'amitié qui les unissait, elle et son père; elle ne dit plus, comme dans Euripide : « La première je t'appelai du nom de père, et tu m'appelas ta fille; la première, assise sur tes genoux, je te donnai et je reçus de toi de tendres caresses. Tu me disais alors : « Te verrai-je, ma fille, dans la maison d'un » heureux époux vivre florissante, comme il est digne » de moi? » et je répondais, suspendue à ton cou et pressant ton menton, que ma main touche encore :

« Et moi, mon père, te recevrai-je à mon tour dans » la douce hospitalité de ma maison, et rendrai-je à ta » vieillesse les tendres soins qui ont nourri mon en- » fance ? » — Racine s'interdit ce charmant tableau d'intérieur; tout au plus l'indique-t-il par une périphrase, comme s'il avait peur de toucher les choses de trop près. Après avoir fait dire à Iphigénie que la première elle appela Agamemnon du doux nom de père, il lui fait ajouter :

C'est moi qui, si longtemps le plaisir de vos yeux,
Vous ait fait de ce nom remercier les dieux ;
Et pour qui, tant de fois prodiguant vos caresses,
Vous n'avez point du sang dédaigné les faiblesses.

Il n'y a pas jusqu'à Phèdre, cette Phèdre si passionnée, dont le langage, comme on l'a déjà remarqué, ne soit adouci. Euripide lui prête des rêveries prolongées, que Racine, fidèle jusqu'au bout à sa méthode d'atténuation, ne fait encore qu'indiquer dans ces trois vers fameux :

Dieux, que ne suis-je assise à l'ombre des forêts !
Quand pourrai-je, au travers d'une noble poussière,
Suivre de l'œil un char fuyant dans la carrière?

C'est là, de la part de Racine, l'effet d'un art réfléchi; mais d'un art conforme à la nature de son génie, et vers lequel il eût été poussé d'instinct. Racine était né sensible, mais non pas violent. Dans ses lettres à l'abbé Le Vasseur, nous le voyons déjà s'étonner de la vivacité du sang méridional et de la fougue des passions sous le soleil de la Provence. On dirait quelque chose de tout nouveau pour lui et dont il ne s'était pas douté :

« Vous saurez qu'en ce pays-ci, écrit-il, on ne voit guère d'amours médiocres : toutes les passions y sont démesurées. » Ces passions démesurées ne sont pas le fait de Racine. Son théâtre est de tous celui où la mesure est le plus strictement observée.

En faut-il conclure que Racine soit peu dramatique? On l'a fait plus d'une fois ; et il faut convenir que si les effets atténuants de la vie de société étaient poussés à des limites extrêmes, ils finiraient par faire disparaître à la fois et la poésie et la possibilité d'un drame. Mais cet extrême ne saurait être atteint, loin de là. Il y a dans le cœur de l'homme un fonds de vie qui résiste, et qui, sous l'uniformité du costume et du langage, maintient les droits de l'individualité. Dans le théâtre de Racine, l'individualité se dérobe plus ou moins ; elle ne se manifeste dans la forme qu'avec réserve et prudence; mais elle n'est point anéantie. C'est elle, au fond, qui joue toujours le grand rôle.

J'en conclurais plutôt que Racine est dramatique d'une autre façon que ne le sont les poètes moins aristocratiques, et qui ont écrit pour un plus grand public. L'homme bien élevé et qui a vu le monde, l'*honnête homme,* auquel Racine et avec lui la plupart des auteurs du XVIIe siècle songent toujours, sait se contenir; il parle et ne crie pas; ses paroles restent plutôt en deçà de ses pensées. Mais, s'il lui arrive de laisser échapper des mots où il y ait plus de vivacité et d'énergie, ces mots, parce qu'ils sont plus rares dans sa bouche et qu'ils ont dû lui coûter davantage, donnent aussi plus à penser. De là vient qu'à égal degré de force, Racine produit plus d'effet que tel autre poète dramatique.

Sa discrétion même devient une source d'intérêt et de pathétique. Certes, les traits de Néron sont bien moins accentués que ceux de Macbeth. C'est d'ailleurs un monstre d'une autre race : le souvenir de sa vertu lui cause plus d'impatiences que de combats ; c'est un criminel impassible et froid, comme le génie de la cruauté; mais l'impression qu'il produit n'est pas beaucoup moins forte, et le souvenir n'en est pas beaucoup moins distinct. On pourrait de même comparer Narcisse et Iago, et l'on s'étonnerait de voir le flatteur rampant et bas, que Racine a dépeint en quelques scènes, laisser dans l'esprit une image presque aussi nette que celle de ce démon cruel, jaloux et méchant, dont Shakespeare a dessiné les traits avec tant de vigueur, et qui se multiplie dans *Othello* bien plus que Narcisse dans *Britannicus*. Dans les tragédies de Racine, il n'y a qu'une moitié du drame qui soit expressément contenue dans ce que disent les héros; l'autre moitié est dans ce qu'ils laissent entendre. L'art de Racine est un art un peu voilé, qui ne dit pas tout, mais qui fait d'autant plus deviner. Il n'est en rien plus riche qu'en aperçus indiqués aux lecteurs attentifs. On s'étonne que Schlegel, après avoir si bien remarqué qu'il manque à Lope de Véga *cette finesse dans les aperçus, qui est le mystère de l'art*, n'ait pas compris que là est le triomphe et la gloire de Racine.

Dans une société brillante et aristocratique, comme celle qui se rassemblait autour de Louis XIV, les femmes devaient occuper la place la plus en vue. Elles avaient dès longtemps déjà conquis une haute influence à la cour. Du temps de Corneille, elles étaient

devenues intrigantes et frondeuses avec une grande partie de la noblesse française; mais elles avaient dû, elles aussi, faire leur soumission. Au moment où parut Racine, les plus illustres beautés de la génération précédente expiaient au couvent les erreurs de leur jeunesse; et celles qui les avaient remplacées, privées des beaux rôles d'autrefois, prenaient leur revanche en régnant dans les salons. Objets d'une recherche souvent passionnée et toujours d'une cour assidue, instruments de faveur, centre des menues intrigues d'antichambre qui se nouaient dans les appartements de Versailles, rien ne se faisait sans elles, sauf les grandes affaires d'état, qui leur étaient interdites aussi bien qu'à Racine. Elles étaient l'ornement des fêtes, le charme de la conversation, les arbitres dans les choses du goût, et il leur arrivait même, au besoin, de faire galerie à la prise des villes. Il est clair qu'elles devaient régner au théâtre, comme elles régnaient dans le monde. C'était encore pour Racine une exigence de situation, à laquelle il satisfit pleinement et sans effort. Il eût vécu partout ailleurs que les femmes auraient eu de même la belle part dans ses vers. N'y a-t-il pas en effet quelque chose de féminin dans ce génie un peu timide, doué au plus haut degré de cette vive intuition des choses du cœur, partage ordinaire de la femme, et dans cette sensibilité, si facilement irritable, qui fut la source même de sa poésie, l'âme de son talent, mais aussi la cause de mille déceptions et de toutes sortes de petites jalousies? Il n'est pas toujours facile d'entretenir avec une femme un commerce de pure amitié; elles sont promptes à poser la question de cabinet :

tout ou rien. De même avec Racine : il n'aimait point à partager. Ce qui fit son succès et sa force, c'est qu'il fut exactement l'homme de sa situation. Il était né pour inventer, en tout temps et en tout lieu, la poésie qu'il fallait au siècle de Louis XIV. On ne sait s'il obéit plutôt aux inspirations du dehors ou à celles de son génie : il obéit aux deux à la fois, tant il y avait d'harmonie entre elles.

La femme, et avec elle, cela va sans dire, l'amour, voilà la pensée dominante du théâtre de Racine. Dans celui de Corneille, la politique dispute la prééminence à la galanterie, et les plus grandes figures sont des figures d'homme, Horace, Auguste, Polyeucte. Dans celui de Racine, l'amour menace de tout envahir, et les figures les plus attrayantes sont des figures de femme, Hermione, Iphigénie et Phèdre. Le héros idéal est bien celui dont parle l'amante de Pyrrhus :

> Sais-tu quel est Pyrrhus ? T'es-tu fait raconter
> Le nombre des exploits..... Mais qui les peut compter ?
> Intrépide, et partout suivi de la victoire,
> Charmant, fidèle.

La femme et l'amour ; mais cet objet lui-même, Racine ne l'a pas complétement embrassé. En toutes choses, il semble avoir été jaloux de se resserrer. Il a rarement abordé l'amour conjugal. Andromaque nous le laisse entrevoir de profil, un peu à distance et idéalisé par le veuvage. Mais, en somme, la famille apparaît peu dans les tragédies de Racine. L'amour qu'il s'attache à peindre est celui qui n'est pas encore satisfait, mais qui demande à l'être ; l'amour accompagné

de craintes, de jalousies, d'incertitudes et de désirs; l'amour avant le mariage, la recherche.

C'est presque toujours par ce côté-là qu'il attaque un caractère. Rarement il fait le tour de ses propres créations. Il aime à ne les montrer que sous une face; à nous à deviner le reste. Quand il a peint un homme par la manière dont cet homme se révèle dans l'amour, il lui suffit; c'est comme s'il l'avait peint tout entier. Néron lui-même est abordé par-là.

Passez-moi l'expression, Racine a une spécialité. Il ne s'y est point enfermé tout entier, sans doute, — souvenons-nous des *Plaideurs*; — mais il l'a cultivée de préférence, et il y a excellé. Il ressemble à ces naturalistes qui étudient plus particulièrement un genre, et qui ne le lâchent pas avant d'en avoir minutieusement observé toutes les espèces.

Ici encore on peut dire : que de diversité dans cette monotonie! Voyez venir tous ces amants heureux ou malheureux, plus souvent malheureux, qui tous répètent le mot sacré, j'aime; mais qui, sur cette mélodie unique, font entendre des variations sans fin. L'ardente Hermione ouvre la marche; elle a le regard et le geste menaçant; elle montre l'autel où Pyrrhus doit la retrouver. Oreste se traîne sur les traces de ses pas, les yeux égarés, poursuivi par toutes les visions de la faiblesse et du désespoir. Après eux, voici le fils d'Agrippine, Néron, amoureux aussi, mais comme peut l'être une âme féroce lassée de trois ans de vertu; c'est le tigre qui s'émancipe, également terrible à quiconque se prête à ses caresses et à quiconque les repousse; il lui faut une proie. A l'écart passe la timide Junie :

que ne peut-elle dissimuler sa beauté? pourquoi pleure-t-elle ? Ses larmes innocentes aiguiseront l'appétit, irriteront la tendresse du monstre : c'est elle qu'il a choisie, et elle se voile devant lui, triste et fidèle malgré tout à l'infortuné Britannicus. Plus loin voici Bérénice et Titus; Antiochus les suit d'un pas discret. Ils ont pleuré tous trois; mais Bérénice seule s'est abandonnée à toute sa douleur; elle a versé des larmes à flots; Titus marche avec dignité, et chaque fois qu'il en vient une sur le bord de sa paupière, il y passe la pourpre de son manteau. Antiochus les écoute, et, pour les mieux servir, il impose silence à des soupirs inutiles. Puis voici l'impérieuse Roxane et la douce Atalide, si aimante et si dévouée; Mithridate, terrible et sauvage dans ses amours comme dans sa haine contre Rome ; Monime, pâle encore , et portant les restes de ce bandeau royal avec lequel elle a voulu abréger ses jours, mais se ranimant à la vue de Xipharès, qui est bien mieux que Pyrrhus le héros accompli, brave, charmant et fidèle que rêvent toutes ces vierges éplorées. Plus loin c'est Achille , le brillant Achille de Racine : il défie les Grecs et emmène en triomphe la douce Iphigénie, qui, d'un cœur soumis, avait déjà fait à son père la sacrifice de sa jeunesse et d'un amour plein de mystère et de pureté. Enfin, voici Hyppolite, qui aime comme un jeune homme, longtemps adorateur de Diane la chaste, aime pour la première fois; et, pour couronner dignement ce cortége mélancolique, Phèdre, appuyée sur le bras de la perfide Oenone, se traîne en proie à Vénus, pâle, dévorée d'amour, de jalousie et d'épouvante.

Si diverses que soient ces figures, il est un trait que l'on retrouve dans plusieurs. L'amour chez les héros de Racine a toujours une certaine noblesse; il n'est jamais purement sensuel; Néron lui-même n'est pas un simple débauché. Sans doute ils songent à la conclusion pratique, au mariage ; celui qui approche le plus de l'amour platonique, Antiochus, éprouve cependant de singuliers combats lorsqu'il apprend que Titus renonce à Bérénice, et qu'il entrevoit de nouveau une vague lueur d'espérance. Mais tous ont une sorte de culte pour la femme qu'ils aiment. Cela est frappant dans les rôles d'Achille et de Bajazet, mais plus encore dans celui de Xipharès, qui est bien l'un des plus caractéristiques parmi tous ceux que Racine a tracés.

N'y a-t-il pas là un souvenir de la chevalerie, quelque chose de ces fameux romans de la Table ronde, qui avaient parcouru l'Europe et rajeuni l'imagination des peuples? Une femme prise par un héros comme la dame de ses pensées, pour laquelle il travaille et cherche la gloire : voilà une idée également étrangère à l'antiquité grecque et à l'antiquité latine. Il ne paraît pas qu'elle nous ait été apportée par les Francs du fond des forêts de la Germanie. Les anciens poèmes, connus sous le nom de *Chansons de gestes,* qui expriment fort bien ce qu'était le génie de ces vainqueurs, lorsque, établis depuis longtemps sur le sol des Gaules, ils l'eurent couvert de leurs manoirs féodaux, attribuent souvent à la femme un beau rôle; mais il y règne en général un esprit sauvage et farouche. Il faut, pour trouver les origines et la vraie patrie de cette idée noble et gracieuse, remonter jusqu'aux lointaines profon-

deurs de l'antiquité celtique. C'est là, dans les vieilles poésies bretonnes, que vous trouverez la femme célébrée pour la première fois comme un objet moitié réel, moitié idéal, digne d'inspirer toutes les pensées d'un guerrier et d'être le but de tous ses exploits. Or au moyen âge il y eut tout-à-coup une sorte de résurrection du génie de cette race celtique, qui semblait destinée à être éternellement vaincue. De toutes parts refoulée et conquise, elle prit sa revanche dans le monde de la poésie et de l'art : à son tour elle fut conquérante, et, en convertissant l'Europe à ce culte touchant d'un être faible et sans défense, elle changea peut-être les destinées de la civilisation moderne. Une fois que cette idée eut pénétré dans la poésie française, elle s'y maintint. A vrai dire, elle s'y altéra plus ou moins; elle perdit, en tombant entre des mains trop grossières, une partie de sa pureté; mais elle subsista et devint pour la poésie une source d'inspirations inépuisable. Elle fit le succès de ces romans chevaleresques, qui enchantèrent l'Europe, et se continuèrent en France par des traductions en prose et des imitations sans nombre, jusqu'aux grands romans de *Clélie* et d'*Astrée,* où elle apparaît encore, fort affadie, mais toujours reconnaissable. De là à Racine il n'y a qu'un pas, et dans Racine elle se retrouve de nouveau, atténuée par un esprit net et pratique, peu sujet aux rêveries sans but, mais rehaussée de toute la distinction et de toute la politesse élégante dont se vantait la cour de Louis XIV.

Grâce à cette idée, Racine est assez proche parent de ce Shakespeare qu'on lui a tant opposé. Il est classique

par la forme ; par le fond, c'est un poète de souche celtique et bretonne : il a cet esprit de délicatesse et de sensibilité, qui fut de tous temps le lot de cette race si malheureuse dans les combats, si privilégiée à tant d'autres égards; comme elle, il a le don des larmes ; comme elle, il se replie sur lui-même et regarde au dedans plutôt qu'au dehors; comme elle, il aime les sentiments doux, intimes, tristes et féminins. Disciple et adorateur des Grecs, il leur emprunte les noms et les sujets de quelques-unes de ses tragédies, et pourtant il s'inspire, sans le savoir, des poètes oubliés qui avaient chanté les exploits des chevaliers d'Arthur et la cour idéale que Genièvre présidait. Le génie celtique, cultivé par la Renaissance, nourri à l'école de Sophocle et ayant reçu de la cour de Louis XIV un dernier poli : telle est l'originalité de Racine.

LEÇON HUITIÈME.

Les formes de la tragédie classique française.

MESSIEURS,

Nous abordons aujourd'hui un sujet qui vous paraîtra, je le crains, bien usé et de peu d'intérêt, quoique l'on puisse en dire, comme de tant d'autres questions mille fois traitées, qu'il vaut encore la peine d'y revenir et qu'il serait bon de ne pas l'oublier tout à fait. En tout cas, nous serons bref.

Il s'agit des formes de la tragédie classique.

Elles sont de deux sortes. Les unes tendent à resserrer l'action dramatique dans de certaines limites ; les autres à remplacer l'action par la parole.

Commençons par ces dernières.

Une des choses qui frappent le plus les étrangers, dans le théâtre de Racine, c'est le nombre et la longueur des récits. Le même fait se remarque déjà dans

Corneille, mais moins prononcé : la terrible scène finale de *Rodogune* ne dissimule aucun des éléments de l'action, et le meurtre de Camille dans *Horace* aurait lieu sur le théâtre, si Camille n'était pas assez agile pour s'enfuir jusque dans la coulisse, afin d'épargner aux spectateurs le désagrément du coup d'épée. Mais Racine est beaucoup plus réservé : non-seulement il s'efforce de donner à l'action extérieure le moins de place possible; il cherche encore à ne la laisser paraître que de loin et à travers le voile du récit. Il est présomptueux de dire ce que, dans tel cas donné, Shakespeare aurait fait; mais il semble probable que s'il eût écrit le rôle d'Andromaque, il ne se serait pas borné à mettre dans la bouche de cette mère pieuse des paroles touchantes; il nous l'aurait montrée portant son fils dans ses bras, le couvrant de caresses et de baisers. Il n'aurait pas reculé non plus devant la représentation directe de la scène finale de *Britannicus,* lui qui n'a pas craint de nous faire assister tout au long à la conférence sinistre de Macbeth avec les assassins à ses gages. Cette scène du festin, écrite en suivant pas à pas le récit du poète français, serait sans doute d'un immense effet dramatique. Néron prend le ciel à témoin de sa réconciliation avec Britannicus, et, en présence de tous les convives, il lui tend la coupe de l'amitié. Britannicus y boit sans méfiance et tombe roide mort. A cette vue quelques-uns des assistants poussent de grands cris; les autres épient des yeux le visage du maître pour composer le leur sur le sien; Burrhus traverse la presse et sort de cette caverne de brigands, et Néron, penché

sur son lit, laisse tomber négligemment quelques paroles d'un imperturbable sang-froid :

> Ce mal dont vous craignez, dit-il, la violence,
> A souvent, sans péril, attaqué son enfance.

Puis, pour faire contraste avec tant d'horreurs, ce serait un tableau bien touchant que Junie sortant du palais et allant se jeter aux pieds de la statue d'Auguste :

> Prince, par ces genoux, dit-elle, que j'embrasse,
> Protége en ce moment le reste de ta race.
> Rome, dans ton palais, vient de voir immoler
> Le seul de tes neveux qui te pût ressembler.
> On veut après sa mort que je lui sois parjure :
> Mais, pour lui conserver une foi toujours pure,
> Prince, je me dévoue à ces dieux immortels
> Dont ta vertu t'a fait partager les autels.

A ses cris le peuple s'émeut, la prend sous sa garde et la conduit au temple de Vesta. En vain Narcisse veut braver la foule et enlever la jeune prêtresse ; il tombe sous les coups du peuple. Néron voit sa victime lui échapper, il voit mourir le ministre de son premier crime; mais il garde un silence farouche; il rentre et nul ne l'approche. — Quelle scène ! Racine l'a conçue, il en a eu la vision ; elle s'est jouée dans son esprit, et il a eu la force de la retrancher : il y a suppléé par un récit. Tant qu'on ne s'est pas familiarisé avec cet art discret, on se demande pourquoi ce sacrifice, et, alors même qu'on s'est pénétré de l'esprit du poète et des raisons qui ont pu le déterminer à en agir ainsi, on ne peut pas s'empêcher de regretter la vision de Racine.

Le soin avec lequel Racine écarte la représentation directe du fait et la nécessité qui en résulte de multi-

plier les récits, l'oblige à faire un grand usage des confidents. Si nous ouvrons *Andromaque*, et si nous parcourons la liste des personnages, nous serons surpris de voir tous ceux qui ont quelque importance flanqués d'un ami ou d'un serviteur, d'un *alter ego*. Pylade accompagne Oreste; Cléone reçoit les aveux d'Hermione; Céphise ne s'éloigne pas un instant d'Andromaque, et Phœnix, gouverneur d'Achille d'abord, puis de son fils Pyrrhus, ne perd pas de vue ce jeune prince. Quelques-uns de ces personnages secondaires pourraient jouer un rôle intéressant, et contribuer pour leur part à la vie et à la variété de l'œuvre. Phœnix pourrait parler avec cette affection et cette autorité d'un ordre particulier, qui conviennent si bien à de vieux et fidèles serviteurs : il pourrait représenter Achille auprès de Pyrrhus. Il serait fort naturel aussi que Cléone exerçât quelque influence sur sa maîtresse, soit pour l'avertir et la modérer, si possible, soit pour l'exciter. Shakespeare excelle dans ces rôles de subalternes; il les varie à l'infini, et réussit parfois à leur donner un intérêt saisissant. Voyez l'intendant de Timon d'Athènes : il fournit au poète l'occasion d'une scène incomparable, lorsque, resté seul fidèle à son maître, il va le chercher dans le désert, et que Timon le misanthrope, touché de tant de droiture et d'affection, déclare à la face du ciel qu'il a rencontré sur la terre un honnête homme, mais un seul, et que cet honnête homme est un intendant. Dans *Andromaque*, les subalternes sont effacés et rejetés dans l'ombre; ils se bornent à servir leur maître, et à donner la réponse quand on leur fait l'honneur de

leur parler. Pylade, qui est un ami et non pas un domestique, contribue bien pour quelque petite chose à la marche du drame; mais Céphise, Cléone et Phœnix sont tout-à-fait nuls. Des rôles pareils ont été justement condamnés ; mais il faut remarquer que tous les confidents de Racine ne sont pas aussi nuls que ceux-là. S'il est quelque trait dans *Andromaque* qui trahisse une main encore peu exercée, c'est bien cette accumulation de personnages sans portée. Plus tard Racine réussit ou bien à en diminuer le nombre, comme dans *Iphigénie,* ou bien à les faire servir à redoubler l'intérêt dramatique, comme dans *Phèdre.*

L'action étant ainsi tenue à distance et chaque personnage étant muni d'un confident, il est clair que l'on doit parler beaucoup sur la scène. C'est ce qui a lieu en effet. Les héros de Corneille et de Racine aiment à donner à leur pensée un développement complet; de là ce que l'on appelle la *tirade.* Abordent-ils une question, ils en pèsent le pour et le contre. Cela n'a rien que de très naturel dans les grandes scènes politiques, pour lesquelles Corneille avait une affection si marquée, dans celle, par exemple, où Auguste, songeant à abdiquer, consulte Maxime et Cinna. Mais dans les autres scènes, et surtout dans les conversations qui s'engagent entre les héros de Racine, tout occupés d'intérêts privés, cela a paru moins naturel et quelque peu abusif. Lorsque Xipharès, le fils de Mithridate, profite d'un dernier et court moment pour venir prendre congé de Monime, dont la jalousie de son père le sépare à jamais, on s'attend à quelques exclamations,

à des mots entrecoupés et à un certain désordre dans les idées. Il commence par là, en effet.

XIPHARÈS.

C'est maintenant qu'il faut vous dire adieu.

MONIME.

Adieu ! vous?

XIPHARÈS.

Oui, madame, et pour toute ma vie.

Puis, aussitôt après, voici une tirade de trente vers (vous voyez que je ne choisis pas parmi les plus longues), dans laquelle, avec une parfaite présence d'esprit, avec rapidité, mais non sans art et sans ordre, il lui expose toutes les circonstances qui légitiment ses craintes et toutes les chances qu'il redoute, comme pourrait le faire un orateur à qui on mesurerait le temps, mais qui serait prêt. Tous les héros de Racine ont le même talent d'improvisation brillante. Leurs discours sont abondants, clairs, et bien distribués; ils ont le style fleuri et ils savent surprendre au passage l'image poétique. A cet égard il n'y a pas de différence entre les valets et les maîtres; ils renchérissent les uns sur les autres. Agamemnon éveille Arcas et le fait avec solennité, comme il convenait à ce roi majestueux; mais Arcas, au saut du lit, n'est pas moins prompt à se mettre en frais de beau langage, et il y réussit pour le moins aussi bien que son maître :

Les vents nous auraient-ils exaucés cette nuit?
Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune.

Shakespeare emploiera dans une seule pièce toutes les formes du langage, prose et vers, et les variera selon les scènes et les personnages; mais Racine n'oublie

jamais la dignité du cothurne tragique. On écrit en vers même les lettres, quand on a l'honneur d'être un héros racinien : preuve en soit ce billet que Bajazet fait parvenir à Atalide, et qui n'est pas ce que Racine a écrit de plus heureux :

Après tant d'injustes détours,
Faut-il qu'à feindre encor votre amour me convie?
Mais je veux bien prendre soin d'une vie
Dont vous jurez que dépendent vos jours.
Je verrai la sultane; et, par ma complaisance,
Par de nouveaux serments de ma reconnaissance,
J'apaiserai, si je puis, son courroux.
N'exigez rien de plus. Ni la mort, ni vous-même,
Ne me ferez jamais prononcer que je l'aime,
Puisque jamais je n'aimerai que vous.

Toutes ces formes ont leurs bons et leurs mauvais côtés. Elles sont critiquables; et quelle forme ne l'est pas ? mais, comme celles dont se sont servis les grands poètes, elles ont aussi leurs avantages.

Les confidents sont parfois bien fades; mais ils nous sauvent de l'ennui des monologues.

La dignité soutenue du langage peut nuire au naturel; mais elle empêche le trivial.

Les tirades compromettent souvent la vivacité du dialogue; mais elles peuvent aussi lui donner une certaine noblesse idéale qui n'est pas sans charme.

Les récits atténuent la vigueur de l'action; mais au moins ils ne parlent pas aux sens et n'ébranlent pas les nerfs.

L'essentiel, dans des questions de cette nature, est de séparer très nettement la cause des poètes de celle des rhéteurs, et de ne point faire retomber sur Racine

les objections sans nombre que soulèvent les traités de rhétorique, dans lesquels on l'a pris pour modèle et pour type unique du beau. Il est juste d'applaudir à tout poète qui suit la pente de son génie; le poète a à faire valoir les droits de son individualité; il ne saurait faire autrement que de choisir les formes qui conviennent le mieux à sa pensée. Mais le critique doit reconnaître le droit de toutes les individualités et chercher le sens de toutes les formes. Qu'il manifeste des préférences, cela est naturel et pardonnable; mais qu'il s'asservisse à un goût particulier et exclusif, qu'il dicte des lois, qu'il glorifie les uns et qu'il condamne les autres, qu'il ait sa gauche et sa droite, ses élus et ses réprouvés, c'est ce qui n'est plus permis aujourd'hui. Certes, elle a fait assez de mal, soit en France, soit en Allemagne, cette critique impérieuse, qui, au lieu de chercher à comprendre, aspire à commander, pour que son procès soit enfin jugé. On peut, il est vrai, l'envisager comme répondant à une culture qui a eu son temps, et, à ce titre, y trouver encore quelque intérêt historique; mais gardons-nous d'y revenir.

S'il était besoin de répondre encore une fois aux théories de ce classicisme dégénéré, qui s'est continué en France pendant tout le XVIIIe siècle, qui, de nos jours, n'y a pas encore complétement disparu, qui n'osant guère s'étaler dans les ouvrages que l'on y écrit pour le grand public, se réfugie dans les livres plus modestes que l'on destine aux écoles, qui, incapable de rien produire, cherche à maintenir des formes aujourd'hui vides de sens, et met à haut prix la coquille de l'œuf quand le poulet s'est envolé, ce serait le cas

sans doute de dire tout ce que les formes plus libres du théâtre de Shakespeare ont de flexibilité et de naturel, de montrer combien, sur certains points, elles sont plus en harmonie avec les tendances de l'esprit moderne, et de prendre hautement leur défense contre ces rhéteurs impuissants, qui voudraient faire passer la poésie par le lit de Procruste. Mais ce serait plaider une cause gagnée ; il y a eu déjà sentence sur sentence, et elles n'ont pas été prononcées en pure perte : elles s'exécutent tous les jours ; avec le temps elles s'exécuteront tout-à-fait.

Ce n'est pas des rhéteurs, Dieu merci, que nous avons à parler ; c'est de Corneille et de Racine. Oublions les échecs de leurs imitateurs et les prétentions de leurs disciples ; remettons-les à leur place, au XVIIe siècle, et cherchons le sens des formes qu'ils ont adoptées.

Il n'est pas difficile de le trouver.

Si nous feuilletons les mémoires qui nous permettent d'étudier de près la vie de la société française au XVIIe siècle, Saint-Simon, par exemple, nous verrons tous les grands seigneurs et toutes les grandes dames du temps entourés d'une petite cour. Chaque prince, chaque duc, a des gentilshommes à lui et qui ont attaché leur fortune à la sienne ; chaque duchesse a autour d'elle quelque chose qui ressemble aux dames d'honneur de la reine. Regardons-y de plus près encore ; consultons au besoin ces livres mal famés, ces révélations indiscrètes et riches en scandales, dont la littérature du temps est assez abondamment pourvue, et nous ne tarderons pas à nous apercevoir que la plupart de

ces héros et de ces héroïnes avaient la précaution de choisir dans leur entourage, souvent parmi les simples domestiques, quelqu'un de sûr, à qui ils confiaient leurs intérêts et qu'ils chargeaient, dans leurs intrigues de cour ou d'amour, des missions délicates, bonnes ou mauvaises. Ce personnage précieux, c'est le confident. Son rôle est grand dans le monde comme au théâtre; mais il le remplit d'autant mieux qu'il est plus souple entre les mains de son maître, plus docile, plus complaisant, plus nul en un mot. S'il ne se contente pas d'être un instrument passif, s'il est pris du désir ambitieux de jouer aussi un rôle, il cherchera à s'emparer de l'esprit de son maître; il le flattera et caressera ses penchants secrets. Les courtisans de bas étage déploient dans ce genre de politique un talent merveilleux. Rien n'apprend mieux que la servilité l'art perfide de gouverner les hommes par leurs faiblesses; et quand ce talent sera porté au comble, nous aurons Narcisse ou Oenone.

Il est très digne de remarque que les seuls confidents qui, par leur physionomie originale et leur influence sur la marche du drame, puissent, dans le théâtre de Racine, aller de pair avec les héros essentiels, ne soient que des flatteurs ambitieux, de perfides tentateurs: c'est là un de ces traits qui répandent une triste lumière sur les vices de la société du temps.

Corneille et Racine abusent quelquefois des facilités que leur donnent ces personnages commodes, toujours prêts à prêter l'oreille; mais au moins tout n'est pas factice dans l'emploi qu'ils en font. Si l'on se reporte dans le passé, si l'on se mêle un instant au monde de

Versailles, ces confidents reprennent vie, et leur nullité même devient un trait de caractère.

En continuant à nous placer à ce point de vue, nous comprendrons sans peine l'élégance habituelle du langage de Racine, les tirades qu'il met dans la bouche de ses héros, et le soin avec lequel il remplace l'action par le récit.

N'oublions pas que la cour était le vrai public de Racine, et que cette cour était devenue un salon, le plus splendide qui se soit jamais ouvert. Toutes les grandes familles de France y avaient leur place naturelle; mais ce n'était pas à elles seulement que le monarque en permettait l'entrée. Désireux de s'entourer de tout ce qui pouvait contribuer à l'éclat de son règne, jaloux peut-être de tenir à distance les plus illustres courtisans, en les confondant dans la foule avec nombre d'hommes qui n'avaient de lustre que par leur talent et la faveur royale, il faisait à Boileau, Racine et Molière, aussi bon accueil qu'aux seigneurs de haute naissance. Dans ce salon, qui était le centre de la vie intellectuelle, dont tous les autres dépendaient et où tous aboutissaient, l'esprit de société déploya des finesses et des grâces inconnues, non sans y introduire aussi quelque chose de cette froide pompe et de cette fastueuse frivolité, qui l'accompagnent à l'ordinaire. Nulle part la parole, donnée à l'homme pour servir de vêtement à sa pensée, ne s'est montrée plus habile à lui servir de déguisement; nulle part la flatterie n'a paru plus consommée dans l'art perfide d'orner les dehors de la coupe où elle verse ses poisons; nulle part on n'a guetté davantage, avec cette impatience qui se dissi-

mule, l'occasion de pousser sa fortune et de nuire à la fortune de son prochain; nulle part il n'y a eu plus de misères honteuses d'elles-mêmes s'ingéniant à faire bonne figure; mais nulle part aussi la vertu n'a été accompagnée de grâces plus délicates; nulle part il n'a régné un bon ton plus parfait, un sentiment plus exquis des convenances; nulle part le tact social n'a acquis plus de finesse, plus d'habileté à glisser sur les choses ou à y appuyer à propos; nulle part on n'a mieux connu et mieux pratiqué l'art d'être digne sans raideur, enjoué sans vulgarité, ingénieux avec bon sens, magnifique avec simplicité.

Qu'est-ce donc que ce dialogue toujours poétique et soutenu, qu'est-ce que ces discours artistement travaillés, que Racine prête à ses héros et où s'étale avec aisance tout ce que la parole peut avoir de dignité, d'harmonie et de finesse élégante, sinon l'image, élevée à la hauteur de l'idéal, de cette conversation française, dans laquelle excellaient Mme de Maintenon et Mme de Lafayette, et qui était bien sans doute le plus raffiné des plaisirs pour les heureux habitués de leur cercle intime?

Qu'est-ce que cette crainte d'attirer les regards par un grand appareil extérieur, ce petit nombre de personnages, ce soin d'écarter l'action de la scène, sinon l'expression d'exigences naturelles à des amateurs choisis, qui ne veulent point que l'on détourne leur attention par un vain spectacle offert en pâture à la curiosité des yeux; qui estiment grossier de faire la part des sens; qui, ayant plus de goût que d'imagination, ne sauraient être séduits ni charmés, si leur délicatesse

était froissée en quoi que ce fût, et qui enfin prisent dans les œuvres d'art la régularité de l'ensemble, plus que ces mouvements soudains et ces grands coups de théâtre, propres à enlever et à frapper, mais en dérobant à l'esprit sa part légitime de jouissances? Qu'est-ce, sinon l'effet de cette pudeur d'un esprit très cultivé, qui ne veut subir aucune sorte de violence, et qui trouve un plaisir de distinction à se montrer, même dans les arts, spiritualiste et aristocratique à l'excès?

Rien dans ces formes n'est factice ni arbitraire, en ce sens au moins qu'à leur moment elles ont eu une signification et un motif. La rouille du temps a pu s'y mettre; mais l'on peut encore y sentir palpiter la vie. Elles ont répondu à une certaine culture, qui les a rendues possibles et qui en a fait la beauté; si aujourd'hui il nous faut un certain effort de réflexion pour les comprendre, cela prouve seulement que cette culture n'est plus la nôtre.

Nous en pourrons dire autant des formes qui ont pour but de resserrer l'action dramatique, et que l'on peut indiquer d'un mot, les *unités*.

Les unités dramatiques observées par la tragédie française au XVIIe siècle étaient au nombre de trois. Boileau les a habilement réunies dans un précepte concis et précis, comme il les aime :

> Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
> Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

Celle que Boileau indique la dernière est la plus importante des trois. La loi de l'unité d'action est accep-

tée de tous. On peut discuter sur le nom ; mais le nom importe assez peu, et, à tout prendre, il n'est pas mal choisi. En tout cas, chacun est d'accord pour exiger que les diverses parties d'une œuvre d'art forment un tout, et c'est là ce que l'on veut dire quand on parle de l'unité d'action. Cette règle n'est pas spéciale au théâtre français : elle a été connue ou devinée de tous les vrais poètes dramatiques ; il y a une unité manifeste dans les chefs-d'œuvre de Shakespeare aussi bien que dans ceux de Racine.

Seulement, comme nous avons déjà eu l'occasion de le remarquer, il importe de ne pas entendre la règle d'une manière étroite, et le mot de Boileau, un seul *fait*, a le tort de prêter à des interprétations trop rigoureuses. Selon le point de vue où l'on se place, une action réellement *une* peut ne former qu'un fait ou se subdiviser en plusieurs. La carrière politique de Coriolan, par exemple, qui a fourni à Shakespeare le sujet d'une de ses plus belles œuvres, ne donne, si on l'envisage dans son ensemble, qu'un seul fait, un fait complexe, sans doute, mais dont l'unité évidente est dans le caractère du héros. Mais si l'on considère les divers événements dont elle a été marquée, en les détachant les uns des autres, ce beau sujet, un dans son ensemble, pourra se découper en plusieurs sujets plus restreints, qui auront de même leur unité et formeront un tout. Ce démembrement d'un sujet trop riche peut convenir à certains poètes ; mais il faut se garder de l'imposer à tous. Ce que l'on demande n'est pas que l'action soit très simple, mais qu'elle soit une ; or elle peut l'être, tout en étant très compliquée.

Les unités de temps et de lieu ont fourni matière à des discussions vives et prolongées, dans le détail desquelles nous nous garderons bien d'entrer. Disons seulement que s'il est une prétention ridicule, c'est celle de mesurer au poète le temps et l'espace. Le temps lui-même est une force, et il en est peu qui importent plus au développement de l'action dramatique. Les passions ont en général besoin de temps pour se former. Quelques-unes, sans doute, éclatent d'une manière soudaine; mais c'est l'exception plutôt que la règle. On ne comprendrait pas une jalousie, comme celle d'Othello, mille fois plus dramatique que celle d'Orosmane, si elle naissait un matin et s'assouvissait le jour même. Si cela est vrai des passions, prises une à une, détachées par l'analyse de l'ensemble d'un caractère, cela est bien plus vrai du caractère, qui ne se forme que par une longue suite d'expériences. Il se peut qu'à un moment précis le naturel féroce de Néron se soit révélé; mais ce naturel n'était pas né en un jour, ni en deux. L'unité de temps, prise comme règle, aurait donc pour effet de restreindre gratuitement le domaine de l'art, et de porter un coup funeste à sa liberté d'action en lui interdisant de nombreux et de magnifiques sujets; il en est exactement de même de la règle de l'unité de lieu, en sorte que l'on peut bien dire qu'en mesurant au poète le temps et l'espace, on lui mesure la poésie.

Mais nous n'avons pas besoin de nous étendre sur ce sujet. Il y a longtemps que la force de ces raisons a été sentie, et s'il est quelques rares personnes qui aient encore des doutes à ce sujet, on peut d'autant

mieux n'en pas tenir compte qu'elles ont dû se soumettre à cette autorité des faits accomplis, si grande aujourd'hui aussi bien en littérature qu'en politique. Les adversaires du vieux système ont décidément triomphé, et dans la littérature du moins la liberté est un fait accompli.

Prenons donc les unités, non comme des règles, mais comme des formes adoptées par la poésie française du XVIIe siècle.

Il est dans la vie de la plupart des hommes, surtout des hommes énergiques et passionnés, que leurs passions jettent dans de grandes luttes, des jours de crise où leur carrière se décide. Préparés par un passé plus ou moins long, ces jours sont marqués par une victoire définitive ou par une défaite irréparable ; ils résument souvent l'ensemble d'une existence, et fixent une destinée ou la brisent. Ils renouvellent en quelques heures les combats d'une vie et suffisent à révéler un caractère.

Ce sont ces jours de crise que la tragédie française recherche comme ses sujets favoris. Elle aime à peindre Horace, lorsque son patriotisme vanté est soudain mis à l'épreuve, et que sa hautaine vertu se juge et se condamne aussitôt après, en sorte qu'il donne presque dans le même temps la mesure de sa grandeur d'âme et celle de son orgueil. Elle ira surprendre Auguste au moment où, après avoir abattu plusieurs fois et toujours inutilement les sept têtes de l'hydre des factions, il se trouve en présence d'une conspiration plus redoutable que les autres, tramée plus près de lui, et qui le met à une épreuve dernière et suprême. Elle dira

les douleurs de Titus le jour où le sceptre lui tombe entre les mains, et où la destinée l'oblige à choisir entre Bérénice, qu'il aime, et sa dignité, qu'il subit. Elle cherchera dans la carrière de Néron l'heure précise où le monstre s'est fait connaître, et, dans son premier crime, nous fera voir tous les autres.

En des sujets semblables, l'observation des unités est chose aisée et qui va presque de soi.

L'unité de temps résulte du fait que les événements se précipitent, et qu'une solution immédiate doit forcément intervenir.

L'unité de lieu, si du moins on ne l'entend pas trop à la lettre, résulte de la cause même qui hâte la conclusion. Les événements ne se précipitent que parce que tous les intérêts sont en présence. Les adversaires se touchent et frappent de près.

En outre, de pareils sujets nous expliquent ces expositions par lesquelles débute la tragédie française. Shakespeare, qui prend les choses à leur naissance, n'a pas besoin de nous renseigner : il commence par le commencement, et l'action s'explique en se déroulant; Racine, qui va droit à un de ces jours décisifs préparés de longue main, doit nous mettre au fait de cette préparation : de là l'exposition.

Ils nous expliquent aussi cette gradation rapide et soutenue, qui est une des plus incontestables beautés de la tragédie française, déjà dans Corneille, mais plus encore dans Racine, et qui produit en grand un effet assez semblable à ces belles périodes oratoires de Fléchier ou de Bossuet, que les rhéteurs appellent des *périodes ascendantes*. Il n'y a souvent qu'une situation

dans une tragédie de Racine, mais une situation qui, en se répétant, grandit et redouble de tension et de force dramatique. A cet égard, la tragédie de *Bérénice*, que nous analysions l'autre jour, est frappante. La grande scène du troisième acte correspond exactement à celle du second, celle du quatrième à celle du troisième, et ainsi de suite; elles sont pour ainsi dire superposées; mais, d'acte en acte, l'intérêt devient plus saisissant. Une force croissante sollicite le dénouement.

Ainsi toutes ces formes ne sont point arbitraires; envisagées dans leur lieu, c'est-à-dire dans le théâtre de Racine, elles proviennent de la nature même des sujets; elles naissent du fond.

Encore une fois, ces sujets et ces formes qui s'y adaptent si bien, ne sont pas les seuls possibles ; mais il faudrait être fort prévenu pour ne pas voir qu'ils ont leur genre de beauté, précisément celui qui devait convenir au public difficile pour lequel écrivait Racine, et dont il faisait partie lui aussi. Tout est motivé dans cet art habile et savant; il n'y a point de déplacement, point de lacune ; le centre et les progrès de l'action sont toujours indiqués; la place que chaque partie occupe dans le tout n'est pas un instant douteuse; rien de plus clair, rien de plus suivi que les rapports qui unissent les diverses scènes : c'est une ordonnance de bon goût, qui, de prime abord, satisfait pleinement la raison, et qui n'empêche point la poésie; c'est une beauté chaste, sobre, proportionnée et régulière, qui ne dira pas grand chose à des yeux ordinaires, mais qui flatte aussitôt l'œil exercé d'un juge délicat.

Il n'y a rien là de gothique; rien qui se détache avec énergie de la masse, et fasse flèche; rien qui rappelle ce monde d'arceaux, de colonnes variées, de sculptures, de niches, de rosaces, de clochetons, de contre-forts, d'arcs boutants et de hautes tours élancées; mais il y a bien quelque chose qui rappelle la pureté de l'art grec.

Il est une espèce de Cactus, très recherché des jardiniers, qui ne fleurit qu'une fois tous les cinq ou six ans, et ne porte guère qu'une fleur. Le bouton se forme et grossit lentement; puis, un soir, à onze heures ou minuit, la fleur s'épanouit. Elle est grande, le parfum en est rare, la forme en est simple et élégante : ce n'est qu'une coupe d'or, et au centre une aigrette de longues étamines d'un blanc pur et cristallin. Pendant quelques heures on la voit s'ouvrir, toujours plus belle; puis, avant que l'aube ait paru, elle s'affaisse sur elle-même, fatiguée de son propre poids. — Splendide et fugitive apparition, image de la poésie de Racine. La poésie de Racine revêt une forme qui n'a ni moins de riche simplicité, ni moins de parfaite élégance; c'est assez pour elle que de couronner pendant quelques heures le front des héros qu'elle a choisis; elle n'aime à briller que de la gloire de ces grands jours qui sont la fleur d'une vie.

Ce bel art classique, où tout est pureté exquise et aristocratique distinction, ne s'est pas formé tout d'un coup. Il a fallu des essais réitérés. Déjà, dans Hardy, au milieu du chaos de la barbarie, l'analyse en décou-

vre le germe, comme on trouve le papillon, qui plus tard vivra du miel des roses, dans la chrysalide, parmi la poussière et les feuilles mortes. Dans la *Sophonisbe* de Mairet, les formes s'en dessinent un peu plus distinctement; mais ce ne sont que des formes vides; la poésie y manque. Après lui, Corneille fit une nouvelle tentative, et approcha du but. Cependant Corneille fut rapidement devancé par le public à l'éducation duquel il avait tant contribué. Son titre le plus incontestable est d'avoir donné à la tragédie française ce qui lui manquait surtout, la substance, la vie. En ce qui concerne la forme, il ne fut jamais parfaitement heureux. *Cinna,* même, trahit quelque effort. L'harmonie n'était pas complète entre les besoins de son esprit et les goûts qui tendaient à prévaloir dans la société française. Serait-ce une témérité de dire que les tragédies de Corneille trahissent parfois des méditations solitaires, une vie à l'écart dans quelque cité de la province? Pour le fond, Corneille est le rival, très souvent le vainqueur de Racine; pour la forme, il n'est que son précurseur; et, comme il arrive assez ordinairement, à mesure que les besoins que Racine devait satisfaire devenaient plus impérieux, et que l'apparition d'un artiste tel que lui paraissait plus nécessaire et plus imminente, à mesure aussi Corneille s'enfonçait davantage dans son point de vue dès lors dépassé : il avait aimé les intrigues emmêlées, il poussa jusqu'à l'inextricable; il avait eu un faible pour les coups de théâtre, il en prit la passion, et il choisit pour faire de Sénèque et de Lucain ses amis les plus familiers, le moment où le goût public remontait de Lucain

à Virgile et de Sénèque à Sophocle. Aussi, quand il vit les premiers essais du jeune Racine, surpris de cet art prudent, de ce style égal, il prononça que ce n'était point là la poésie dramatique : ce n'était pourtant qu'une nouvelle tentative faisant suite à la sienne, et qui, dans *Andromaque,* allait être couronnée d'un plein succès.

Le bonheur de Racine est d'avoir eu précisément le tour d'esprit qu'il fallait pour être naturellement régulier, discret, contenu, élégant et finement aristocratique. De là vient que l'on a grand tort d'envisager les unités, les confidents, le dialogue poétique, la tirade, les récits et toutes les formes qui caractérisent la tragédie racinienne, comme des lois ou des servitudes. Cette idée aurait peut-être quelque semblant de justesse s'il ne s'agissait que de Corneille : appliquée à Racine, elle est fausse. Ne parlons plus de *règles,* ce mot est mal choisi : Racine n'a pas senti la férule. Celui qui a dit qu'il avait su être libre dans les fers, s'est rendu coupable d'un jeu de mots puéril : Racine n'a pas porté de fers. Les formes de son théâtre ne sont que l'expression de sa pensée poétique ; non un uniforme qu'on lui impose, mais le vêtement qui lui sied. Elles lui sont naturelles, comme la distinction à un homme bien élevé.

Aujourd'hui, ces formes sont usées, mais en partie seulement; elles répondent à certains égards aux besoins permanents du génie de la France, et par là il en subsistera quelque chose. Ce n'est ni à Scudéri, ni à la rhétorique de Heinsius, ni à Richelieu, ni même à l'Académie française, qu'il faut attribuer l'honneur de leur triomphe. Les mœurs du temps, les raffinements

de la vie du grand monde, y ont fort contribué; mais elles ont eu leur principal auxiliaire dans l'esprit français. Ce qu'elles ont de noble dans leur simplicité, de sobre dans leurs grâces mêmes, d'élégant dans leur régularité parfois un peu stricte, est et demeurera français; et l'on peut prédire à coup sûr que si jamais quelque grand poète vient à relever l'art dramatique dans la patrie de Racine, il ne fera point violence aux instincts légitimes et profonds que la tragédie du XVIIe siècle a révélés et satisfaits. Qu'il s'accorde plus de liberté, qu'il choisisse des formes plus dégagées et plus flexibles, qu'il ne craigne point plus de mouvement et de couleur; que, d'une main hardie, il lève le voile que Racine laisse flotter sur le drame; qu'il puise à des sources nouvelles; qu'il se tienne plus près du peuple, de son langage et de ses mœurs: rien de plus naturel; ce seront pour lui des exigences de situation; mais il se méprendrait étrangement s'il négligeait les touches délicates, les fins aperçus, l'élégance de bon goût, les beautés achevées, qui ont fait la gloire de Racine, et qui sont devenues en France la condition d'un succès durable. Ce fut la grande erreur des poètes romantiques. Nouveaux convertis à Shakespeare, ils se firent plus royalistes que le roi; et, ne songeant qu'à leur idole, ils affectèrent un dédain superbe pour le rigorisme de l'esprit français. Mais l'esprit français s'est bien vengé; il ne méritait point ce dédain, et il a eu le dernier mot dans la lutte. On ne reviendra guère aux *Burgraves*, et Bérénice a été de nouveau saluée avec applaudissement sur la scène où Lucrèce Borgia avait osé passer.

LEÇON NEUVIÈME.

Examen de quelques questions de fond relatives à la tragédie classique au XVIIe siècle.

MESSIEURS,

Les formes de la tragédie française n'ont pas été seules l'objet de jugements sévères. On n'en a pas toujours apprécié le fond avec beaucoup plus d'indulgence. On lui reproche bien des choses, entre autres de s'être emparée d'anciens types dès longtemps consacrés; d'y avoir touché d'une main maladroite et sans en comprendre le sens; de s'être perdue dans des imitations nécessairement malheureuses, au lieu d'enrichir le monde de la poésie par des créations nouvelles et originales.

Nous chercherons aujourd'hui à démêler le vrai et le faux dans cette accusation mille fois répétée. La question est vaste. Nous n'aspirons pas à la traiter d'une manière complète, mais à faire bien ressortir quelques

idées très simples, que, lorsqu'on aborde ce sujet, il importe de ne pas perdre de vue.

Un professeur de Paris s'est attiré de singuliers désagréments pour avoir dit, sans doute avec plus d'innocence dans la pensée que de prudence dans l'expression, qu'il existe deux morales. On peut, sans courir les mêmes dangers, affirmer qu'en poésie il y a deux vérités.

Les faits qui s'imposent à la poésie comme le sujet de ses chants, et qu'elle doit reproduire avec vie et justesse, sont en effet de deux ordres.

Les uns sont universels et permanents, de tous les siècles et de tous les pays.

Les autres sont accidentels et temporaires : ils appartiennent à une époque, à un peuple ou à un individu.

L'homme, avec ce que sa nature a d'essentiel et de fondamental, avec les idées nécessaires et les sentiments instinctifs qu'il porte toujours avec lui, qu'il eut dès l'origine et qu'il conservera jusqu'à la fin : voilà le fait permanent. En se reproduisant dans une œuvre poétique, il lui donne la vérité éternelle, et lui vaut un à-propos de tous les jours.

L'homme, avec les idées qui règnent à une certaine époque, avec les mœurs qui ont prévalu dans une société particulière, avec les tendances propres à une race, le costume d'une nation, et le caractère échu en partage à un individu : voilà le fait temporaire. Les œuvres d'art dans lesquelles il est nettement marqué, ont une vérité d'un moment et un à-propos de circonstance.

La vérité éternelle et la vérité temporaire paraissent nécessaires à toutes les créations de la poésie. Celles qui

manquent de la première ne tardent pas à périr : le peu d'intérêt qu'elles ont parfois passe avec les mœurs dont elles offrent l'image et les idées qu'elles expriment. Celles qui manquent de la seconde ne commencent jamais à vivre : elles ne s'emparent de l'imagination de personne; elles demeurent vagues et pâles.

Mais ces deux vérités ne s'appliquent pas l'une sur l'autre de façon à ce que l'on puisse suivre la ligne de suture et les séparer. L'analyse réussit à les distinguer, mais le scalpel à la main, et en travaillant sur une création vivante, comme on travaillerait sur un cadavre.

Les œuvres de l'art, de même que celles de la nature, supposent une création qui échappe à l'analyse. Les divers éléments ne s'en ajoutent pas les uns aux autres; ils naissent les uns et les autres du développement d'un germe fécond, de même qu'une plante se produit par le développement de quelques vésicules de substance végétale, qui ont reçu dans leur sein la puissance de vie dont l'espèce est douée. Elles ne sont pas comparables à un mécanisme que l'on démonte et remonte à volonté, mais à un organisme vivant, dont les diverses parties ne peuvent être détachées que par une action violente et destructive. Il arrive parfois que les œuvres des poètes de second ordre, auxquels manque la force créatrice, se laissent décomposer; mais ce n'est jamais le cas de celles des grands poètes : la vérité éternelle et la vérité temporaire s'y fondent en une seule et même vérité.

Il en doit être ainsi, car ces deux vérités sont nécessaires au même titre : l'une, parce qu'il n'y a pas d'homme dont le caractère ne reproduise les traits gé-

néraux de la nature humaine; l'autre, parce qu'il n'y en a pas qui ne nous les fasse entrevoir sous un aspect particulier et sous un certain angle.

La vérité éternelle nous échappe dans sa pureté. Peut-être n'est-ce qu'une conception abstraite de l'esprit; peut-être et plus probablement est-ce une puissance réelle ; mais, dans tous les cas, elle est insaisissable; elle ne s'est jamais produite isolée; nul ne l'a rencontrée marchant seule. Elle ne se montre qu'à travers le voile plus ou moins transparent de la vérité temporaire et locale.

De même que la puissance de production qui éclate dans les règnes inférieurs de la nature ne se manifeste nulle part dans sa plénitude, et ne se donne à connaître que par un nombre infini de créations, dont elle se joue elle-même en les vouant à une mort plus ou moins rapprochée, mais toujours certaine; de même l'humanité n'épuise pas dans un seul homme le trésor de ses forces. La richesse de ce trésor se montre dans une série sans fin d'apparitions passagères : ce sont les hommes qui révèlent l'humanité. L'espèce n'existe que par l'individu; d'où il suit que l'individualité elle-même, et avec elle tous les accidents qui font la vérité temporaire, peut être envisagée comme l'un des éléments de la vérité éternelle, qui réside dans l'espèce.

Incarner l'humanité dans un homme : tel est le travail incessant de la nature, l'œuvre qu'elle poursuit depuis des siècles et que chaque jour elle recommence à nouveaux frais; tel est aussi le but de toutes les créations de la poésie : c'est là le mystère de l'art.

Jugée uniquement d'après ces principes, la tragédie

classique française ne soulèverait pas de sérieuses objections.

Elle a la vérité éternelle et la vérité temporaire. Rodrigue, Auguste, Hermione, Phèdre, et la plupart des autres héros de Corneille et de Racine, sont des types à la fois propres à tous les temps, et particuliers à un siècle. Ils expriment avec une singulière énergie quelques-unes des passions qui sont l'apanage inaliénable de la nature humaine; et ils ont les mœurs, les idées, le langage, le ton, qui régnaient dans la haute société française sous Richelieu ou sous Louis XIV.

En outre, ce sont bien des êtres vivants, et non des automates qui cheminent au moyen de ressorts mécaniques. Peut-être certains personnages secondaires sont-ils discutables? Peut-être Corneille et Racine n'ont-ils pas eu autant de fécondité créatrice que Shakespeare? Mais il serait par trop ridicule de ne pas reconnaître qu'ils en ont eu leur part, et une belle part.

Qu'y a-t-il donc dans leurs œuvres qui prête le flanc à la critique? Le voici :

La fusion intime de la vérité éternelle avec la vérité temporaire et locale, condition de toute grandeur dans la poésie et dans l'art, présente dans la poésie héroïque et dans la tragédie une difficulté d'un genre particulier. Le poète comique, qui raille les hommes de son temps, les nomme au besoin par leur nom, ou, en tout cas, les désigne avec une hardie netteté. Le poète tragique, parce qu'il idéalise ses héros, ne saurait user du même privilége. Les sujets qui nous touchent de trop près, les hommes que nous avons trop bien connus, que

nous avons vus faisant de la prose, ne se prêtent guère à cette sorte de transfiguration qu'exige la haute poésie. L'idéalisation n'est possible qu'à distance, à travers le voile et par la magie des souvenirs. Aussi l'épopée et la tragédie usent-elles sans cesse de subterfuge : quand le lointain leur manque, elles le créent en transportant dans le passé des mœurs, des idées et des sentiments actuels, et en les mettant sur le compte des héros qui ne sont plus. D'où il résulte que la poésie héroïque repose à l'ordinaire sur un anachronisme.

Dans la vieille poésie bretonne, dont nous parlions dernièrement à propos de Racine, l'individualité des héros est entendue d'une façon particulière et assurément très remarquable. Au lieu d'être le résultat de leur caractère, qui dès l'abord la fixerait et la limiterait, elle résulte plutôt de leurs aventures, qui peuvent se multiplier et varier à l'infini : on dirait une puissance sans bornes qui embrasse le champ du possible. Si les héros bretons avaient la vie assez longue, ils seraient capables de faire tout ce que le lecteur serait capable d'imaginer. Quelque chose de semblable arrive à ces héros populaires dont s'empare la haute poésie, et au moyen desquels elle rejette le présent dans le passé. Chaque siècle leur prête ses préoccupations favorites et les métamorphose à son gré. Leur nom reste le même, leur histoire recommence toujours. Elle est comme un livre ouvert que les pères transmettent à leurs enfants, et sur les pages duquel les générations qui se succèdent écrivent leurs pensées, en ayant soin d'effacer à demi celles que les générations précédentes y avaient déposées. Nous en avons trouvé dans la lé-

gende du Cid un exemple des plus frappants, sur lequel nous avons insisté en vue de la question que nous traitons aujourd'hui. Pendant plusieurs siècles, la poésie a travaillé sur cette légende, si bien que, par une série de transformations successives, le Cid, qui n'était d'abord qu'un guérillas heureux dans ses entreprises, et redoutable à ses ennemis, est devenu l'idéal du guerrier castillan aux prises avec les Maures, l'idéal du vassal bouillant mais fidèle, l'idéal du chevalier soumis à l'honneur et constant dans ses amours, puis, dans Corneille, l'idéal du parfait gentilhomme, galant et brave, avec une légère teinte romanesque, comme on le rêvait en France avant Louis XIV.

L'idéalisation du présent par voie d'anachronisme se produit d'elle-même aux époques d'enfance, lorsque la poésie a le champ libre, grâce à l'absence d'une histoire exacte et précise, et grâce aussi à cette imagination de la jeunesse, toujours active et complaisante, qui s'empare avec bonheur de souvenirs puissants mais confus. Ainsi les auteurs des vieilles *Chansons de gestes* ont, en peu de siècles et sans le savoir, créé un Charlemagne nouveau, qui ne se rattache que par des liens presque insaisissables au Charlemagne historique. Le flot des invasions germaniques étant arrêté, les populations qui habitaient les rives de la Loire ou de la Gironde ont bientôt oublié la lutte de Charlemagne contre les Saxons; mais les croisades leur ont rappelé sa guerre contre les Sarrazins d'Espagne, et il leur a suffi de cet épisode de sa vie pour y rattacher tout ce que le nom des Infidèles éveillait en elles de souvenirs. Leurs poètes, complices naïfs de l'imagina-

tion populaire, ont prêté à Charlemagne des guerres fabuleuses, dont le but était d'arracher aux païens les saintes reliques. Puis, comme si ce n'était pas assez d'enrôler le grand empereur dans les armées des croisés, ils l'ont entouré d'une cour féodale, et c'est aux puissants barons qui combattent sous ses ordres qu'ils ont eu soin d'attribuer les beaux rôles. Les uns, par leur sagesse ou leur vaillance, le tirent des mauvais pas où il se laisse engager; les autres se révoltent avec audace et vont guerroyant contre lui, et, quoique finalement ramenés à l'obéissance, ils n'en tiennent pas moins en échec le pouvoir impérial, et le bravent avec fierté.

C'est toujours un grand avantage pour la poésie que de venir dans une de ces époques de précieuse ignorance, où elle ne se heurte pas à chaque instant contre des souvenirs trop nets, et où rien n'apporte d'entraves à la liberté de ses créations. Elle erre naïvement, et ses méprises n'effarouchent pas la critique : ce sont des méprises d'enfant, pleines de charme et d'innocence.

Dans les époques de culture délicate et savante, l'idéalisation du présent par le moyen du passé, rencontre des difficultés plus grandes. Le poète se trouve en présence d'un public instruit, qui n'aime pas que l'on dérange ses notions historiques, qui se vante de connaissances fixes et précises, et les oppose sans cesse aux inventions de la poésie. La réalité ne flotte plus indécise dans le vague des souvenirs; elle a pris un corps; de doctes recherches l'ont dégagée de la fable; elle n'a plus ni flexibilité ni complaisance : la fée ne

peut pas souffler sur elle comme sur une vapeur docile.

Ces difficultés, toutefois, sont relativement plus faciles à surmonter, lorsque les circonstances permettent aux poètes de puiser dans les traditions nationales. Il y a toujours entre elles et le peuple, dont elles ont bercé l'enfance, des rapports étroits, qui persistent à travers les siècles et les révolutions, et rendent plus aisée la tâche de la poésie. Les poètes grecs trouvèrent dans les merveilleux récits des anciens aèdes une source toujours inépuisable et toujours actuelle. Quelques-uns, parmi les modernes, ont eu une fortune semblable, Shakespeare, par exemple.

Cette chance favorable a été refusée aux poètes français du XVIIe siècle. Les annales de la France étaient pour eux un livre fermé. Deux raisons également fortes les empêchaient d'y puiser. D'abord il eût été difficile de faire paraître sur la scène un ancêtre de Louis XIV. Le prestige qui entourait le monarque rejaillissait sur sa race, et il est bien probable que le poète assez hardi pour toucher à cette race sacrée autrement que par des flatteries peu propres au théâtre, eût payé son audace. Il faut à la poésie tragique, pour qu'elle soit pleinement nationale, une liberté qui manqua à Corneille, et encore plus à Racine. Leur poésie fut nationale par la peinture des mœurs françaises, mais non par le choix de sujets français. En second lieu, l'éclat dont brillait la cour de Louis XIV produisait une illusion d'optique facile à comprendre. A peine sortie des convulsions du XVIe siècle, la société française lettrée et raffinée ne savait voir dans le

passé que désordre et barbarie. Le sentiment d'impatience que paraît éprouver Boileau lorsqu'il retrace en quelques vers l'histoire de la poésie avant Malherbe, était un sentiment général, que le souvenir des anciennes mœurs eût excité aussi bien que celui de l'ancienne littérature. Au fond, la société élégante du XVIIe siècle avait presque autant de rapports avec celle de Rome au temps d'Auguste, ou celle d'Athènes sous Périclès, qu'avec celles qui avaient entouré Saint-Louis ou Louis XI. Autour d'Auguste régnait le même ordre et le même silence respectueux qu'autour de Louis XIV, et les Français contemporains de Racine et de Molière avaient bien quelque chose de la délicatesse de goût et de la vivacité de saillies des Grecs de Périclès : c'était d'ailleurs, chez les uns et chez les autres, le même raffinement d'esprit et de mœurs.

La tragédie française fut donc conduite à chercher ses sujets en dehors des traditions nationales. Corneille, en essayant du Cid, ne s'en éloigna encore qu'à moitié. Le Cid portait un nom castillan, mais c'était un héros moderne, tout imbu de ces idées chevaleresques d'honneur et d'amour, qui avaient régné en France aussi bien qu'en Espagne. Mais cet essai ne fut pas complètement heureux. Les hommes de lettres, les amateurs difficiles, formés par l'hôtel de Rambouillet à une recherche des convenances toute nouvelle, furent désorientés un instant par ce qui était resté de naïf dans les amours de Rodrigue et de Chimène, à l'insu du poète et malgré ce qu'il en avait rabattu. La jalousie y aidant, il en résulta un orage, et Corneille fut obligé de remonter plus haut dans le passé; il se rejeta sur

les Romains. Au fond, c'était le vrai moyen de se rapprocher de son public et de se mettre à l'unisson. Racine suivit son exemple et fit un pas de plus. Les Romains étaient déjà trop politiques pour lui. Les Grecs, qui n'occupent pas de place dans les chefs-d'œuvre de Corneille, lui convenaient beaucoup mieux. Trois de ses tragédies les plus considérables roulent sur des sujets grecs : *Andromaque, Iphigénie* et *Phèdre.*

Ces divers sujets, empruntés à une haute antiquité et les seuls possibles pour la France, n'étaient pas de nature à s'harmoniser d'une manière toujours parfaite avec la teinte moderne, qui se répandait naturellement sur la poésie de Corneille et sur celle de Racine. Mais la critique n'était pas alors aussi rigoureuse que de nos jours. On ne s'aperçut guère de ce qu'il y avait d'invraisemblable dans le langage d'Horace parlant comme un courtisan, ou dans celui d'Achille devenu un cavalier de bon ton, malgré son caractère toujours un peu bouillant. Personne ne s'offensa de ces mœurs nouvelles prêtées à des héros antiques; personne surtout ne songea à crier à la profanation lorsque Racine, portant la main sur quelques types consacrés, donna une Aricie à Hippolyte, le héros de la chasteté, ou bien éluda par un artifice le véritable dénouement d'*Iphigénie*, la mort de la jeune fille et l'intervention de Diane.

C'est que le problème ne se posait pas pour Racine de la même manière qu'il se poserait pour un poète moderne. Je ne parle pas ici du fait important que le moyen âge, fermé pour le XVIIe siècle, s'est ouvert pour nous, depuis que cette élite aristocratique, pour

laquelle écrivaient les poètes, les prédicateurs et les moralistes, s'est noyée dans le grand public. Je parle d'un fait plus général et plus important encore, qui a modifié partout la tâche du poète. Le développement qu'ont pris de nos jours les études historiques et critiques, l'intérêt tout nouveau qui s'attache aux questions de nationalité, d'autres causes encore, ont imposé à la poésie des obligations que Racine n'a pas connues. Malgré les exagérations pédantesques de l'école romantique, la couleur locale, c'est-à-dire la fidélité dans la peinture des mœurs de l'époque et de la nation qui fournissent au poète le sujet de ses chants, est devenue chose nécessaire. Racine se bornait à glisser dans *Britannicus* ou dans *Phèdre* quelques allusions à l'adresse des érudits; mais au fond il ne cessait pas de peindre les mœurs de la société française au XVIIe siècle. Aujourd'hui on exigerait davantage : on serait coulant à l'endroit des allusions savantes; on tolèrerait certaines altérations dans les faits; mais on ne permettrait pas que la teinte générale fût faussée. Un poète qui prêterait à Jeanne d'Arc ou à Louis XI le langage et les habitudes de notre temps, serait universellement blâmé, et il lui faudrait de bien grands mérites pour racheter pareille faute. La couleur locale est maintenant un des besoins de l'art. La négliger serait méconnaître le rôle que la civilisation actuelle a fait à la poésie. De nos jours, pour être le poète du présent, il faut savoir se transporter dans le passé : la poésie moderne doit être savante.

Et cependant elle ne peut pas plus qu'une autre se dégager des préoccupations du présent ; elle ne saurait

devenir affaire de pure érudition. Nous lui demandons encore de répondre à nos pensées, d'idéaliser nos rêves, de faire battre nos cœurs.

Ainsi le poète moderne doit satisfaire à deux exigences opposées : d'une part il oubliera le monde qui l'entoure pour se faire l'homme du passé avec les héros du passé, ou l'homme d'une autre race avec les héros des autres races; d'autre part il se rattachera d'une manière aussi étroite que possible à la vie des sociétés modernes; il sera la voix du présent.

La conciliation n'est possible que grâce aux rapports qui unissent les divers siècles et les divers peuples : le présent n'est que la continuation du passé, et tous les peuples traversent des crises semblables. Aussi n'est-il pas impossible de trouver, soit dans une antiquité reculée, soit dans l'histoire de nations fort éloignées, des sujets qui, même traités avec une fidélité scrupuleuse, aient pour nous un intérêt actuel et des plus vifs.

La position faite à Racine était un peu différente. Le public pour lequel il écrivait se contentait en général d'une instruction superficielle et sommaire, surtout en histoire. Isolé comme il l'était, soit par les préjugés de la naissance, soit par les répugnances qui accompagnent toujours une culture très élégante, il n'éprouvait pas cette sympathie universelle dont nous nous vantons aujourd'hui, et qui s'attache à l'homme de tous les temps, de toutes les conditions et de tous les lieux. Il y avait peu de liens entre lui et le reste de l'humanité. Le goût des voyages était chose rare, et lorsque l'on voyageait, c'était comme Chapelle et Bachaumont : le

corps voyageait, non la pensée; on emportait Paris en croupe derrière soi. Cette ardente curiosité qui fait de nos jours le succès assuré de tous les récits de voyage et de tous les livres d'histoire qui ont quelque intérêt, n'existait pas encore. La société française se complaisait en elle-même. En présence d'un tel public, Racine eût été très mal venu à peindre des mœurs étrangères. Il devait être moderne, non-seulement par l'impression générale que produisait sa poésie, mais encore par les mœurs qu'elle s'attachait à rendre; il n'était tenu à être antique que par les noms de ses héros et par les faits qu'il empruntait à la fable.

Racine n'avait donc pas à concilier, comme ce serait le cas pour ses successeurs, s'il en avait, l'expression de pensées actuelles avec la peinture de mœurs antiques, mais seulement le tissu des vieilles légendes avec les mœurs et les idées modernes. En d'autres termes, la poésie, au XIXe siècle, prendrait au sérieux les sujets qu'elle emprunterait soit au moyen âge, soit à l'antiquité; Racine était autorisé à envisager les siens comme un cadre. Aujourd'hui la mission du poète dramatique supposerait, outre le don créateur, quelque chose de cette intuition merveilleuse, grâce à laquelle Augustin Thierry a su faire revivre le passé. Du temps de Racine il suffisait du don créateur.

Assurément la mission de la poésie, telle qu'elle ressort de notre civilisation présente, est plus élevée; elle suppose une culture plus large et plus humaine ; mais on ne saurait faire un reproche à Racine d'être venu dans un temps où on l'entendait autrement, et d'avoir profité de ses avantages. Le poète relève tout d'abord

du public auquel il s'adresse directement, comme du tribunal où sa cause se juge en première instance. Il est au moins excusable lorsque chacun lui accorde les droits qu'il s'arroge.

Ainsi la poésie de Racine, quoique née d'une civilisation très avancée, quoique fort éloignée de la candeur et de la rudesse primitives, n'est pourtant pas une poésie savante et moderne. Elle marque comme une station intermédiaire entre l'art des trouvères et celui des poètes, nos contemporains. Elle est moderne par le raffinement de mœurs qu'elle suppose, antique par la liberté avec laquelle elle use de l'anachronisme.

Racine, disons-nous, n'avait à concilier avec l'expression des mœurs et des idées modernes que le tissu des vieilles légendes. Y a-t-il au moins réussi? Cette tâche plus aisée que celle de la poésie actuelle n'est cependant pas facile non plus. Les aventures des héros de l'antiquité ne sont pas chose indifférente, dont on puisse se jouer librement; elles ne se laissent pas toujours déplacer à volonté : le fait ne se détache pas de l'idée; il en est l'enveloppe. Essayez, comme le fit Mlle de Scudéry, de transporter Horatius Coclès dans nos sociétés modernes, en lui laissant ses exploits, mais en lui donnant les mœurs et le tour d'esprit du XVIIe siècle, et vous n'aurez qu'une création hybride, incapable de vivre, où les souvenirs historiques et les broderies de l'auteur seront en contradiction perpétuelle.

La tâche de Racine, quoique simplifiée, se rapproche donc, à quelques égards, de celle qui résulte pour

la poésie du développement de la critique et de l'amour de la couleur locale. Elles ne sont l'une et l'autre possibles qu'à des conditions en partie semblables.

Le poète moderne, obligé de faire revivre des mœurs antiques, cherchera ses sujets dans une société dont les habitudes et les préoccupations lui permettent d'éveiller des sentiments actuels et toujours vivants. Racine, qui n'avait à prendre dans l'antiquité que des noms et des faits, devait choisir pourtant ceux qui se laissaient plier à la peinture de mœurs et d'idées nouvelles. Pour l'un et pour l'autre il s'agit d'une œuvre analogue à celle qu'entreprit Michel-Ange, lorsque, pour achever la basilique de Saint-Pierre, commencée par le Bramante, il jeta, comme on l'a dit, un monument sur un monument. Dans tous les cas, il importe que le second monument s'harmonise avec le premier.

Encore une fois, Racine a-t-il réussi?

Il n'est pas possible de répondre simplement par un oui ou par un non. Ceux qui posent en fait que le théâtre classique français a gâté les chefs-d'œuvre et les légendes de l'antiquité, de même que ceux qui prétendent qu'il les a perfectionnés, se rendent également coupables d'une exagération manifeste.

Il y a un choix à faire, soit dans le théâtre de Corneille, soit dans celui de Racine. Dans quelques pièces le problème paraît résolu, mais non dans toutes. Il faut distinguer.

Ce serait abuser de votre patience que d'examiner à ce point de vue tout le répertoire de ces deux poètes. La discussion qui s'est élevée à ce sujet ayant surtout porté sur les tragédies grecques de Racine, *Androma-*

que, Iphigénie et *Phèdre*, bornons-nous à ces trois exemples.

Quoique l'*Iphigénie* de Racine renferme des parties incontestablement fort belles, il nous semble que c'est la pièce où il a le moins réussi dans cette fusion des mœurs modernes avec un sujet grec. Aussi n'est-ce pas celle de ses tragédies qui nous attire le plus. Peut-être n'est-ce qu'une impression personnelle ; mais nous la croyons partagée par plusieurs. Il y a dans l'*Iphigénie* deux héros trop purement grecs pour qu'il soit facile de les dépayser, et ce sont, par malheur, ceux qui y occupent la première place. L'un est Achille, qui excite un sourire involontaire lorsqu'il parle avec la tendresse d'un amant bien épris et la grâce naturelle d'un cavalier bien élevé :

> Vous, mourir! Ah! cessez de tenir ce langage.
> Savez-vous quel serment vous et moi nous engage?
> Songez-vous, pour trancher d'inutiles discours,
> Que le bonheur d'Achille est fondé sur vos jours?

ou bien encore :

> Princesse, mon bonheur ne dépend que de vous.
> Votre père à l'autel vous destine un époux :
> Venez y recevoir un cœur qui vous adore.

Le second est Iphigénie elle-même. Elle est sacrée, cette jeune fille qui se dévoue pour le salut de la Grèce, et que les dieux ont marquée comme une victime de choix. Pourquoi lui dérober la gloire de ce sacrifice, dont l'intervention de Diane enlève l'horreur, et qui en fait la vierge-martyr de la légende païenne? Pourquoi lui faire conclure un autre hymen que cet hymen mystérieux avec le ciel, qui, dans Euripide, fait dire

au messager qu'Agamemnon envoie à Clytemnestre : « Moi qui assistais au sacrifice et qui ai tout vu, je te le dis, ta fille, on n'en peut douter, s'est envolée au séjour des dieux. Calme ta douleur et pardonne à ton époux. Les volontés des dieux surprennent les mortels ; ils sauvent ceux qu'ils aiment : le même jour a vu mourir et revivre ta fille » ? Ce sacrifice que le poète français lui épargne, c'est l'auréole qu'il lui ôte du front.

Dans les héros de la tragédie grecque, de même aussi dans la plupart de ceux de Shakespeare, il y a, outre la vérité éternelle et la vérité locale, quelque chose qui pourrait s'appeler *la race*. La race manque à l'Iphigénie française.

Il est donc permis de penser que Racine a rencontré dans son *Iphigénie* des difficultés plus grandes que son talent même. En revanche, il nous semble que ses efforts ont été couronnés d'un remarquable succès dans *Andromaque* et dans *Phèdre*. Chacune de ces deux pièces est une création nouvelle, qui s'harmonise heureusement avec la légende déjà illustrée par Euripide. Le poète moderne lui a fait subir une transformation ; mais il ne lui a pas fait violence.

Nous ne reviendrons guère sur la première de ces tragédies, dont nous avons parlé assez longuement. Bornons-nous à dire que si Oreste et Hermione pouvaient, sans grand inconvénient, revêtir un costume moderne, Andromaque, de son côté, semblait appelée à le faire par la nature même de la beauté, et des vertus morales que lui ont prêtées les anciens poètes. Nous ne concevons Iphigénie que païenne et fidèle au

culte de Diane. Il en est autrement d'Andromaque. Nous ne dirons pas précisément, comme Polyeucte, qu'elle a trop de vertus pour n'être pas chrétienne; mais nous dirons que ses vertus sont de celles dont on n'a connu tout le prix que dans les sociétés rajeunies par le christianisme. Les légendes de l'antiquité sur la pieuse veuve d'Hector renferment un pressentiment des idées qui devaient prévaloir dans les sociétés modernes sur le rôle élevé de la femme et sur sa dignité. Bien loin de le gâter, Racine, en s'emparant de ce type, lui a donné la perfection qui lui manquait encore, et qu'il semblait attendre : il a achevé la légende d'Andromaque, comme Corneille celle des amours de Rodrigue et de Chimène. Quand on songe à Iphigénie, on aime à remonter de Racine à Euripide; quand on songe à Andromaque, on en revient toujours à Racine.

Il n'a pas été malheureux non plus, quoi qu'on en ait dit, dans *Phèdre*. Sans doute il a sacrifié Hippolyte en lui mettant sur la tête le chapelet de roses, diadême de Cupido, comme dit Clément Marot. Mais cela importe assez peu, parce qu'Hippolyte est rejeté dans l'ombre, et que Racine a concentré sur Phèdre tout l'intérêt et toute la lumière. A elle seule elle remplit la scène. Par un simple changement de perspective, en groupant ses personnages d'une autre façon, le poète français a fait une œuvre qui n'est ni une copie ni même une imitation de celle d'Euripide. La tragédie d'Euripide a pour titre *Hippolyte;* celle de Racine, *Phèdre*. Or ici le titre n'est pas un vain mot ; il répond exactement au fond des choses. Phèdre d'ailleurs était aussi une de ces héroïnes dont la poésie mo-

derne pouvait s'emparer. Dans Euripide, elle est la proie de Vénus. Vénus en personne s'acharne à la poursuivre et la tourmente de ses feux. Dans Racine, la *Vénus tout entière à sa proie attachée* n'est plus, comme le dit M. Sainte-Beuve, qu'une admirable métaphore. Mais, bien loin d'y voir, avec cet éminent critique (peut-être ne serait-il plus aujourd'hui du même avis) une preuve de faiblesse et une raison d'infériorité, nous y voyons plutôt l'achèvement de la fable antique, le dernier terme d'une création préparée par la Grèce, mais qu'un poète moderne pouvait seul conduire à sa perfection. Phèdre, en proie à Vénus, est quelque chose de moins qu'un mythe; ce n'est qu'un symbole, et un des plus clairs parmi ceux que nous a légués la fable, si clair, qu'il semble demander à se dégager de ses derniers voiles et à se résoudre en un type purement humain, moins grandiose peut-être (les voiles symboliques sont favorales à la grandeur), mais plus intéressant et plus dramatique. La Phèdre grecque est une malade, atteinte d'un dard empoisonné, et elle étale devant nous le spectacle de ses langueurs et de ses convulsions; la Phèdre de Racine est une femme violente, qui a couvé dans son sein un amour criminel, et dont le cœur n'est pas moins sensible à l'aiguillon du remords qu'à celui de la passion. La Phèdre grecque meurt de la fièvre qui la consume; celle de Racine succombe sous les étreintes d'une passion impure aux prises avec celles d'une conscience aux abois. La première subit son destin; la seconde s'y livre avec horreur, sentant qu'elle pourrait y échapper. La première est accompagnée par Vénus, dont la puissance la maî-

trise, et qui, debout à côté de sa victime, l'écrase et l'éclipse; la seconde paraît suivie d'Oenone la séductrice, qui lui montre la route du crime et l'y pousse d'une main perfide, mais dont le maintien hypocritement modeste, et la tête habituée à se courber, font ressortir doublement la stature de Phèdre, toujours haute et fière. Dramatiquement plus intéressante, la Phèdre de Racine l'est plus aussi au point de vue moral. L'héroïne d'Euripide excite beaucoup d'horreur et quelque peu de pitié, mais c'est la pitié qui s'attache à un être nuisible et souffrant, à un reptile blessé dont on banderait la plaie si on pouvait lui ôter son venin. L'héroïne de Racine excite un intérêt d'un ordre supérieur. L'horreur qu'elle inspire encore est noyée dans la compassion; son crime nous apparaît comme la plus terrible des infortunes, et il y a quelque chose de religieux dans la pitié qu'elle provoque : si ce n'était pas une héroïne de théâtre, on voudrait prier pour elle.

Si pures que soient les créations de la poésie grecque, il faut se garder de pousser jusqu'à la superstition le respect dont elles sont l'objet. Sans doute il en est qu'il ne faut pas déplacer, Achille, Ulysse, Iphigénie. Ces héros-là ne peuvent avoir de statues que près des colonnes du Parthénon. Racine, malgré son *Iphigénie,* paraît l'avoir senti lui-même; et c'est là peut-être ce qui nous explique sa réserve à l'endroit de Sophocle, auquel il n'a rien emprunté, comme s'il avait eu peur de le profaner. Mais il existe pourtant quelques rapports entre le monde grec et le monde moderne. Sur plus d'un point, les Grecs ont eu des pensées confuses que les sociétés modernes ont recueillies

comme un germe précieux, qu'elles ont élaborées à nouveau, qu'elles se sont appropriées, et qui sont à la fois pour elles un héritage et un bien acquis par le travail. Les Grecs ont entrevu, par exemple, le rôle supérieur qui devait appartenir à la femme dans la civilisation moderne; cet idéal de la femme pure et fidèle, compagne et soutien de l'homme dans sa carrière laborieuse, amie dévouée, qui ne le rappelle au foyer domestique que pour lui inspirer un courage nouveau et réparer ses forces épuisées, apparaît à demi voilé dans quelques-uns des monuments qu'ils nous ont laissés. Ils n'ont pas été non plus complètement étrangers à cette conception du mal moral, particulièrement profonde et religieuse, dont le christianisme a enrichi la conscience humaine. Si quelques-unes de leurs créations poétiques se trouvent comme des sentinelles avancées sur le chemin de ces idées nouvelles, qui devaient changer la face du monde, nous sommes autorisés sans doute à nous en emparer et à les marquer plus distinctement du sceau de la pensée moderne. Elles nous tendent les bras; en les attirant jusqu'à nous, nous exauçons leurs vœux.

LEÇON DIXIÈME.

Continuation du même sujet. — Athalie.

MESSIEURS,

La poésie dramatique est comprise dans la poésie en général, comme l'espèce dans le genre. Elle portera donc le caractère distinctif de l'espèce, elle sera dramatique; mais sans préjudice du caractère d'un ordre supérieur qui distingue le genre : avant tout elle doit être poésie. Cette seconde loi, quoiqu'elle prime la première, est celle que la rhétorique française oublie le plus souvent de mentionner, et l'on accuse les poètes classiques de ne l'avoir point observée. On leur concède un beau langage, de l'habileté dans la combinaison de l'intrigue, du goût, de l'esprit, même de la profondeur ; mais on leur refuse la poésie. Ils auraient été les victimes d'une illusion : ils auraient pris l'éloquence pour la poésie. Schiller, dans une de ses lettres, porte un

jugement curieux sur Mme de Staël : il avoue qu'elle est entraînante ; il admire son éloquence ; mais il déclare en termes très nets qu'elle n'entend rien à la poésie. Ce jugement est sévère, il est fort exagéré ; mais il n'est pas complètement faux. On peut en juger par l'impression que produisent les œuvres de cette femme illustre : elles intéressent, elles agitent, elles émeuvent, elles remuent l'âme et forcent l'esprit à la réflexion ; mais, à part certaines pages, elles ne font guère rêver. Elles s'adressent rarement aux facultés contemplatives, d'où l'on peut inférer qu'elles n'en relèvent pas. Mais que, en ce qui concerne Mme de Staël, la sentence de Schiller soit juste ou non, peu importe. Bien des personnes, en Allemagne surtout, seraient tentées de la généraliser, de l'appliquer à la plupart des œuvres qui, en France, portent le nom de poésie, et tout spécialement à la tragédie classique du XVIIe siècle.

C'est une grave méprise assurément que de confondre l'éloquence et la poésie, et cette méprise n'est nulle part plus commune que dans les pays de langue française. Un grand écrivain français a défini la poésie *une éloquence harmonieuse,* et l'on a peu réclamé, ce qui donnerait à penser que ses compatriotes ne se rendent pas toujours un compte très exact de la nature de l'éloquence, ni de celle de la poésie.

L'éloquence peut appartenir à tous les moyens par lesquels un être qui pense et qui sent exprime ses idées et ses sentiments, à l'attitude, au geste, à la parole, aux larmes, à l'action. L'homme ne possède pas seul le don d'être éloquent : le regard de l'animal a parfois une réelle éloquence. L'éloquence suppose, entre les êtres sur

lesquels elle étend sa puissance, une communauté de sentiments. Elle n'est pas autre chose que cette force d'expansion, cette vertu contagieuse, qui est naturelle au sentiment, et par laquelle, en exprimant ce que nous éprouvons, nous le faisons éprouver à d'autres. La puissance éloquente d'un sentimeut est d'autant plus grande qu'il est plus vif, plus conforme à la nature humaine, plus général, et qu'il est exprimé d'une manière plus complète. Les sentiments exceptionnels et bizarres ne se prêtent pas à l'éloquence ; ceux qui reposent sur des idées étroites et fausses ne s'y prêtent qu'autant que ces idées sont partagées, et de là vient, pour le dire en passant, que la vérité est seule éternellement éloquente; ceux qui supposent une culture raffinée ne peuvent atteindre au prestige de l'éloquence que pour des hommes qui jouissent de la même culture; ceux qui ne sont exprimés qu'à demi ne sont éloquents qu'à demi, à moins que l'impossibilité de l'expression ne résulte de la violence du sentiment et ne la fasse sentir. Dans ce cas, le silence lui-même peut être éloquent; il est parfois le plus expressif des langages.

L'éloquence peut se montrer partout : dans la vie privée et dans la vie publique, dans les chaumières et dans les palais, dans la prose et dans la poésie. Nulle part, sans doute, elle n'est mieux chez elle que dans les assemblées où les hommes délibèrent et cherchent à se gagner mutuellement à leurs opinions; mais partout où le sentiment a une place quelconque, l'éloquence en a une aussi.

La poésie est tout autre chose. Elle suppose une

disposition particulière de l'âme; c'est un monde à part, que l'esprit humain a créé, qui répond à quelques-uns de ses besoins les plus vifs, et sans lequel il ne vivrait qu'à demi. Froissé par mille luttes et dévoré d'une soif insatiable de jouissances et de bonheur, resserré dans le temps et dans l'espace et poursuivi de la pensée de l'infini, il faut bien que l'homme rêve ce que la vie lui refuse. Il achève par des créations à lui les créations de la nature ; incapable de réaliser dans la vie l'idéal qu'il poursuit, il le réalise dans la poésie. La création de l'idéal, création incessante et toujours renouvelée, création qui se recommence de génération en génération, parce qu'il n'y en a pas deux qui aient la même pensée, qui poursuivent le même but et rêvent précisément le même genre de grandeur et d'héroïsme, création gratuite et qui n'a d'autre objet que de donner à l'âme tout son essor : telle est la poésie.

La poésie et l'éloquence se rencontrent fréquemment, parce que les sentiments les plus généraux, les plus vrais, partant les plus propices à l'éloquence, sont ceux qui ont l'idéal pour objet; mais il n'en demeure pas moins que la poésie et l'éloquence sont choses distinctes, et qu'il y a un dangereux abus des mots à les confondre dans une seule et même définition.

L'éloquence est une force propre à tous les sentiments humains; la poésie réside dans un ordre particulier d'idées et de sentiments.

L'éloquence est un moyen dont l'homme se sert pour agir sur ses semblables. Elle est action, comme disait Démosthènes, action par sa nature et par ses

effets. La poésie a son but en elle-même et n'est un moyen pour rien du tout; elle est gratuite et contemplative. Il y a de l'agitation dans l'éloquence, de la sérénité dans la poésie. L'éloquence remue le monde, la poésie en crée un nouveau.

Cette distinction saisie, on comprend que l'éloquence ne saurait avoir dans la poésie d'autre place que celle qui lui appartient dans la réalité. Les héros de la poésie ont aussi des sentiments à exprimer et à faire partager. Le rôle de l'éloquence, dans la poésie dramatique, sera d'ailleurs plus considérable que dans toutes les autres. Où l'éloquence, qui est action, serait-elle mieux venue que dans une poésie qui tend elle-même à l'action? Les situations dans lesquelles le héros dramatique se trouve placé, en excitant au plus haut point les sentiments qui l'agitent, les appellent à se produire au dehors, et fournissent ainsi une occasion perpétuelle à l'éloquence. Toutefois, même dans la poésie dramatique, l'éloquence ne saurait être le but; elle ne peut être qu'un moyen. Le but est la création poétique; l'éloquence lui est nécessaire pour se déployer pleinement; mais, en tout cas, elle lui demeure subordonnée.

Le reproche que l'on adresse à la poésie française revient donc à ceci : elle aurait pris le moyen pour le but et renversé l'ordre naturel des choses en voulant être d'abord éloquente.

Est-il fondé?

Evidemment il ne porte pas tout-à-fait à faux. Cette critique a un motif, comme la plupart de celles dont la tragédie classique a été l'objet.

Si l'on consulte les souvenirs qui s'offrent tout d'abord à l'esprit, on reconnaît aussitôt une différence marquée entre la tragédie française et les grandes poésies dramatiques de l'antiquité et des temps modernes. Si, dans ces heures de douce méditation où nous repassons les souvenirs dont la poésie a enrichi notre existence, nos pensées se tournent du côté de la Grèce, si elles remontent à Sophocle, par exemple, une des premières scènes qui viendront s'offrir à notre mémoire sera la scène par laquelle commence l'*Oedipe à Colone :*

OEDIPE.

« Fille d'un vieillard aveugle, Antigone, en quelle contrée, en quelle ville sommes-nous arrivés? Qui accueillera aujourd'hui, avec une chétive aumône, Oedipe errant? Il demande peu, il obtient moins encore, et ce peu lui suffit. Les souffrances, le temps, et enfin mon courage m'apprennent à m'en contenter. Mais, ma fille, si tu aperçois un siége dans un lieu profane ou dans quelque bois sacré, arrête ici mes pas, et informe-toi des lieux où nous sommes. Etrangers en ce pays, nous devons apprendre des habitants ce qu'il convient de faire.

ANTIGONE.

» Oedipe, père infortuné, je vois dans le lointain les tours qui protégent la ville ; le lieu où nous sommes est sacré, à ce que je suppose, car il est parsemé de lauriers, d'oliviers, de vignes abondantes, et, sous le feuillage, de nombreux rossignols font entendre leurs chants mélodieux. Repose tes membres sur cette roche

grossière; tu as fait un long chemin pour un vieillard.

OEDIPE.

» Assieds-moi, maintenant, et garde ton père aveugle.

ANTIGONE.

» Depuis le temps que je remplis ce devoir, je n'ai plus à l'apprendre. »

Tout est poésie dans ce tableau pur et sobre. Oedipe porte de lieux en lieux le poids de sa destinée, et ne s'appuie que sur le bras d'Antigone, sa fille bien-aimée. Il s'assied sur la roche nue, au bord du chemin, à l'ombre des oliviers sacrés, au seuil du bois qu'hatent les terribles Euménides, et, pendant que sa fille veille sur lui, il repose un instant ses membres fatigués. Scène idéale et saisissante, que quelques paroles très simples suffisent à dessiner : elle parle d'elle-même.

Si des Grecs nous passons à Shakespeare, nos premiers souvenirs nous reporteront vers des tableaux où il n'y a pas moins de poésie. Peut-être sera-ce Hamlet, attiré par cette ombre mystérieuse, qui apparaît le soir sur la grève, et jette l'effroi dans l'âme des soldats grossiers, placés en sentinelle sur la plage, puis la suivant à l'écart pour lui arracher son redoutable secret. Peut-être sera-ce Roméo et Juliette, assis au balcon, et se demandant si l'oiseau qui chante est celui du soir ou celui du matin : scène adorable, où l'ivresse de la poésie ne le cède qu'à l'ivresse de l'amour.

Les souvenirs les plus saillants de la tragédie française, ceux qui assiégent la mémoire, sont d'une autre

nature. Ce sont en général des morceaux d'éloquence, où le sentiment est exprimé avec une force surhumaine et transportante : les imprécations de Camille ou les fureurs d'Oreste.

Ainsi, dans la tragédie grecque et dans celle de Shakespeare, les morceaux les plus cités sont des morceaux de pure poésie; ceux de la tragédie française sont plutôt de pure éloquence.

C'est que la tragédie française est bien celle où l'éloquence déborde surtout, et menace le plus fréquemment de prendre le pas sur la poésie.

Des causes diverses y ont contribué : deux surtout sont importantes et méritent de nous arrêter.

La première est toute générale; elle a agi sur l'ensemble des littératures modernes.

Le *divin,* ce que les anciens rhéteurs appelaient le *merveilleux,* mais en y attachant une signification souvent trop peu profonde, a graduellement disparu de la pensée moderne, et avec lui a disparu de même une source abondante de poésie. L'esprit moderne est devenu positif. Pour lui, il n'y a plus de mythes; mais des allégories ou des images. Or la différence est grande entre le mythe et l'image. Le mythe est une libre création. Sans doute, il a toujours eu pour point de départ les faits naturels qui tombaient sous l'observation des hommes; mais il tendait à s'en dégager; l'imagination des peuples enfants ne tardait pas à l'enrichir; elle l'élevait au-dessus de la nature et créait ainsi un monde merveilleux, le monde de la fable, dont le monde réel,

plus pauvre et plus resserré, n'était qu'une image pâle et affaiblie. Bientôt l'on envisageait ce monde merveilleux comme le plus vrai. Les dieux et les esprits dont il était peuplé présidaient aux destinées des hommes et devenaient l'âme de la nature. Ainsi le mythe, issu de la réalité, finissait par la dominer. L'image, au contraire, ressource habituelle de la poésie moderne, est asservie au fait; elle l'explique, elle le reproduit, elle le reflète; elle anime, en les personnifiant, les choses insensibles et les forces naturelles; mais elle ne s'en dégage jamais.

Chez les Grecs, le mythe est partout. Leur poésie dramatique est née de leur religion. Dans le théâtre de Shakespeare il apparaît aussi. Ce ne sont plus, à vrai dire, les fables ravissantes de la Grèce; ce sont d'autres fables, en général moins gracieuses, mais pittoresques, pleines de mystère et consacrées par de vieilles croyances: des ombres qui reviennent le soir sur les nuages, des sorcières qui prédisent l'avenir et jettent un charme sur les hommes, des esprits qui entendent et pratiquent l'art des prestiges et des enchantements.

Dans la tragédie française, tout cela a disparu. Les noms des divinités grecques y sont quelquefois prononcés, mais pour les érudits et comme un accompagnement obligé, qui ne tire pas à conséquence. Les vieilles superstitions, souvent d'origine bretonne, dont la France avait gardé sa bonne part et dont Shakespeare aimait à faire usage, en sont bannies avec le plus grand soin. C'étaient des préjugés réputés grossiers, et que l'on n'aurait pas facilement avoués, à la lumière

des lustres, dans les salons de Versailles. La religion même, telle que la prêchaient les prélats les plus éminents du siècle, Fénelon et Bossuet, n'exerça sur la tragédie française qu'une influence médiocre. Corneille s'en inspira le jour où il écrivit *Polyeucte;* une autre fois, comme s'il eût eu la secrète pensée de rattacher son œuvre aux vieux mystères du moyen âge, il prit pour sujet le martyre de la princesse Théodore; mais *Polyeucte* fut blâmé par l'hôtel de Rambouillet comme une hardiesse malheureuse, et la tragédie de *Théodore* fut unanimement condamnée et méritait de l'être. Quant à Racine, il n'alla franchement puiser aux sources religieuses que lorsqu'il écrivit pour Saint-Cyr.

Tout est humain dans la tragédie classique française. L'homme qu'elle connaît est dépouillé de toute superstition, et, s'il a des croyances religieuses, il ne les laisse deviner qu'à de rares intervalles. En revanche, il a des passions, des principes moraux et des intérêts. La muse grecque habitait l'Olympe, aussi près que possible d'un ciel pur et bleu; elle ne descendait dans la plaine que pour s'y poser un instant, comme l'oiseau sur nos toits : la muse de Racine a fixé sa demeure non loin des habitations des hommes.

Chaque poésie commence par le mythe religieux, et finit par s'en dégager pour devenir simplement humaine. Cette sorte d'évolution est facile à remarquer dans la tragédie grecque, lorsque l'on passe d'Eschyle à Euripide. Pour le premier, la tragédie est encore un hymne national et religieux; le second la conçoit comme devait le faire un disciple de Socrate et un contemporain des sophistes. La transformation est plus

évidente encore, et se manifeste plus en grand aux yeux du critique qui suit la poésie moderne dans ses développements, du moyen âge jusqu'à nos jours. Peut-être pourrait-on dire que les progrès de la poésie dramatique la rendent nécessaire, ou, pour parler plus exactement, que le drame est la forme naturelle d'une poésie déjà fort humanisée, et que la poésie ne passe de l'épopée au drame que parce qu'elle s'éloigne du merveilleux. La poésie dramatique n'est, en effet, ni la plus pure, ni la plus idéale. Elle force l'idéal à se dégager de ses langes, à pénétrer dans la réalité, à revêtir un corps, à s'individualiser; elle lui donne par là une précision nouvelle; mais, par là aussi, elle le rappetisse et le fait descendre. Dans la poésie lyrique et dans l'épopée, il apparaît entouré de nuages : on dirait une pensée en voie de création, qui semble d'autant plus étendue qu'elle n'a pas encore toute sa netteté. Dans la poésie dramatique, tous les voiles disparaissent; le héros ne porte plus l'auréole dont l'entoure le récit enthousiate du poète; il se montre à nu. L'épopée, œuvre d'une foi naïve, exalte l'homme; la tragédie, œuvre d'un art plus avancé et d'une civilisation plus tardive, l'abandonne à lui-même et l'étudie: il se peut qu'elle commence par un Eschyle; mais elle ne tarde pas à produire quelque Euripide.

Si nous suivions ces idées, nous serions conduits à trouver dans la poésie dramatique une de ces innombrables antithèses (les philosophes disent antinomies), dont Platon se préoccupait déjà, et que les penseurs allemands nous ont appris à reconnaître partout. La poésie pure est contemplation; le drame est action. La

poésie tend à quitter le réel pour l'idéal; le drame s'efforce de ramener sur la terre les créations poétiques; il les jette au milieu de la réalité et les oblige à s'y faire une place. La poésie vit d'harmonie; le drame ne vit que de lutte et de guerre. Aussi la poésie dramatique ne peut-elle atteindre à son plein développement que par la conciliation de deux termes contradictoires. Au fond, il y a une antithèse semblable dans toute poésie, si du moins il est vrai, comme nous le disions aujourd'hui même, que la poésie ait pour objet la création de l'idéal. Comment créer l'idéal sans le limiter, et par là même l'anéantir? Mais nulle part la contradiction n'est plus flagrante que dans la poésie dramatique; et c'est là justement ce qui fait que cette poésie est la plus humaine et la plus complète : elle est le dernier terme de la poésie.

Quoi qu'il en soit de cette question, qui touche aux plus grandes difficultés de l'esthétique, il est certain que la poésie s'humanise en se développant, et que, de tous les théâtres modernes, il n'en est pas de plus exclusivement humain que le théâtre classique français. Jamais la tragédie ne s'est montrée plus soigneuse de dépouiller ses sujets et ses héros de tout prestige divin. A cet égard elle est bien l'image de la société qui y trouvait un plaisir si délicat. La société du XVIIe siècle professa un grand respect pour les formes religieuses; mais elle négocia avec le sentiment religieux; elle lui fit une part dans la vie et lui imposa des conditions. Toutes les fois qu'il afficha la prétention de régner en maître, il fut persécuté, comme les protestants, les jansénistes et Fénelon en firent la dure

expérience. La grande pensée du XVIIe siècle ne fut pas une pensée religieuse; ce fut une pensée d'orgueil national, qui eut accès jusque dans l'église, où elle produisit le gallicanisme de Bossuet. La France de Louis XIV avait pris son plus grand air de parade. Elle rêva une religion française, et une église qui s'occupât de rehausser la gloire de l'état personnifié par le roi. Devenue une institution et un instrument de l'état, l'église ne put que suivre le mouvement; elle s'entoura de pompe; elle *représenta*, comme dit Montesquieu. Mais, malgré ces dehors imposants, malgré ces grandes assemblées dont Bossuet fut l'âme, malgré la piété et le zèle de nombre de prélats éminents, elle n'eut qu'une part d'influence restreinte et mesurée. Une idée dominait les autres : l'unité et la grandeur de la France. Cette idée seule eut le privilége de pénétrer partout : les autres eurent chacune leur place à part, et soigneusement distincte. Nulle ne dut empiéter. Le monde et les pratiques du culte se partagèrent la vie de chacun, sans se porter grand préjudice; de même le théâtre et l'Eglise contribuèrent séparément à l'éclat du trône et de la cour; et l'on vit, phénomène unique, la sève littéraire, de toutes parts surabondante, se porter presque également du côté de la poésie dramatique et du côté de l'éloquence de la chaire, sans que les deux courants se nuisissent ni se mêlassent. Le matin on allait écouter le père Bourdaloue, et l'on applaudissait à ses éloquentes remontrances; le soir on ne trouvait pas moins de plaisir à entendre le *Tartuffe*. Parfois les prédicateurs tonnaient contre les comédiens; parfois les poètes répliquaient. Mais le grand public les réconci-

liait dans la pratique ; il faisait la part des uns et des autres; il trouvait que chacun avait raison à son point de vue et faisait bien d'être dans son rôle. A cet égard, Louis XIV était du grand public.

Mais, privée des ressources que lui fournissent le mythe, le merveilleux, les superstitions populaires et le sentiment religieux, réduite à être purement humaine, la poésie est riche encore. La nature et l'homme lui restent; deux mondes inépuisables.

Une autre cause, et celle-là bien spéciale à la France, tendit encore à priver la poésie de quelques-unes de ses richesses, et à la resserrer dans un champ moins vaste. Je veux parler du développement excessif de la vie de société. En présence d'un public, dont les salons et la cour étaient la grande école, le drame, nous l'avons déjà remarqué à propos de Racine, devint timide et se contenta d'aperçus; mais la poésie y fut surtout à l'étroit. Exclusivement développée, la vie de société rend impossible la poésie de la nature. Aussi la nature, qui forme dans quelques-unes des tragédies de Shakespeare, dans *Roméo et Juliette*, dans *Hamlet*, dans le *Roi Lear*, un cadre magnifique, un vaste horizon, dont les teintes s'harmonisent toujours avec les sentiments des héros, n'a-t-elle rien à faire dans le théâtre de Racine. L'homme n'y apparaît pas entouré de la création prête à s'associer à ses joies et à ses douleurs; il s'y montre seul : il n'a jamais derrière lui que les parois d'une antichambre ou d'un salon. En outre, l'excès de la vie de société nuit à l'abandon; elle développe la finesse plus que l'originalité, l'habitude d'observer plus que le penchant de la contemplation. La

poésie ne redoute pas une certaine solitude, non la solitude morale, celle-là est funeste au poète, mais la solitude physique. Elle vit de recueillement, et le recueillement n'était pas chose très facile, sinon à Corneille, au moins à Racine.

La vie de société, excitée comme elle l'était au XVIIe siècle, apprend à connaître les hommes, avec leurs penchants divers et leurs pensées secrètes. Elle apprend à discerner mille nuances délicates, qui échappent aux regards vulgaires; et si, d'un côté, elle développe l'habileté dans l'art de feindre et de déguiser, de l'autre, elle développe d'une manière plus remarquable encore ce talent de pénétration, qui déjoue toutes les feintes, et surprend la vérité sous tous les déguisements.

De là vient qu'il est une sorte d'observation morale qui n'a jamais été poussée aussi loin que par les moralistes du XVIIe siècle, par La Rochefoucauld, entre autres, que sa finesse même a abusé, et par La Bruyère. Ils sont, l'un et l'autre, des espions placés sur des théâtres différents, mais également favorables, qui regardent sans cesse autour d'eux et font rapport au public. On a tort de rapprocher le premier de Pascal, comme on le fait souvent. Quand La Rochefoucauld parle de l'homme, il ne s'agit pas de cet homme primitif et toujours le même qui préoccupe Pascal; il s'agit seulement de certains hommes dont il serait facile d'indiquer les noms : Mazarin, Condé, Mme de Longueville, le cardinal de Retz, souvent l'auteur lui-même. Il est vrai que la forme générale que La Rochefoucauld donne à ses observations crée entre lui et Pascal une certaine ressemblance; mais cette ressemblance est

trompeuse. Au fond, La Rochefoucauld a le regard tourné vers le dehors, Pascal vers le dedans. Les *Caractères* de La Bruyère et les *Maximes* de La Rochefoucauld étaient comme deux miroirs où la société du temps était invitée à se reconnaître. Les *Pensées* de Pascal sont une révélation, qui devrait avoir, pour répondre aux vœux de l'auteur, le même à-propos pour les hommes de tous les temps et de tous les pays, pour les Mahométans et pour les Jansénistes, pour les Européens et pour les Peaux-rouges.

On s'est demandé pourquoi la renommée de La Rochefoucauld et celle de La Bruyère, soutenues l'une et l'autre par un seul ouvrage et par un ouvrage peu considérable, est demeurée si haute et si fort au-dessus de toute atteinte. Pendant que l'on a discuté cent fois les titres de Corneille, de Racine, de Boileau, de La Fontaine et de Molière, ils ont eu, eux, le privilége de garder sans combat le rang qu'ils avaient conquis dès l'abord, et à peu de frais, semble-t-il. Ils sont toujours les moralistes classiques. Cela peut tenir en partie à la beauté de leur style; mais cela tient plus encore au bonheur qu'ils ont eu d'avoir le talent qui était particulièrement propre au XVIIe siècle, et de pouvoir le déployer dans le genre qui lui convient le mieux. De nos jours, une œuvre semblable à celle de La Bruyère serait impossible, et l'on pourrait mettre autant de finesse dans un ouvrage vingt fois plus considérable, sans atteindre à la même réputation, parce qu'on ne représenterait pas comme lui la fleur de l'esprit d'un temps.

L'observation morale développée par la vie de so-

ciété, tel est le filon d'où la littérature du XVIIe siècle a tiré ses richesses les plus originales et les plus précieuses; c'est le genre dans lequel elle a excellé. On serait dans le vrai si on traçait un tableau de la littérature classique française en prenant pour centre La Rochefoucauld et La Bruyère et en rangeant tout autour les autres écrivains du temps, selon leurs affinités avec ces deux-là. Le groupement serait facile. Auprès de l'auteur des *Maximes* et de celui des *Caractères*, se placeraient trois femmes d'esprit, Mme de Lafayette, Mme de Sévigné et Mme de Maintenon, qui, à ce talent d'observation, rendu plus subtil et plus prompt par la vivacité féminine, associèrent, l'une une sensibilité fine et douce, l'autre une humeur enjouée et un cœur aimant, l'autre enfin un grand esprit de conduite et un jugement d'une parfaite rectitude. Non loin d'elles, il faudrait trouver quelque niche pour des écrivains d'un ordre inférieur mais caractéristiques pour l'époque : Saint-Evremont, par exemple, l'amateur délicat et paresseux, ou Bussy-Rabutin, qui employa la même pénétration à espionner le scandale. Très près aussi, et toujours dans le groupe central, on verrait Saint-Simon, qui poussa jusqu'à la passion le goût d'observer les hommes, et qui y mit mieux que de l'esprit et du talent, du génie. A distance, on pourrait entrevoir Pascal, qui, tout géomètre qu'il était d'abord et tout janséniste qu'il fut plus tard, avait passé aussi dans le grand monde et n'était pas moins habile qu'un autre à deviner les hommes. Beaucoup plus loin, tout-à-fait à l'écart, et pour faire contraste, on verrait Descartes retiré dans son poële de Hollande et plongé dans ses tour-

billons. Entre ces deux derniers et le groupe serré du centre, se rangeraient de manière à former un demi-cercle , d'un côté les directeurs de Port-Royal, médecins exercés dans l'art de bander les plaies que la société fait à l'âme et d'y appliquer le baume chrétien, de l'autre, Fénelon, le plus fin de tous peut-être, malgré son mysticisme et ses chimères, au milieu les grands prédicateurs du temps. Bossuet y serait à l'étroit; son génie échappe à tous les groupements et dépasse toutes les classifications; mais Bourdaloue et Massillon, essentiellement moralistes, y seraient fort à l'aise. Sur l'autre demi-cercle, faisant face et pendant aux écrivains sacrés, se serreraient les poètes profanes. Boileau battant la mesure comme un chef d'orchestre, se placerait au milieu pour les surveiller du regard, les exciter, les reprendre et les rappeler sans cesse à l'exacte observation du vrai. La Fontaine, un peu sur l'arrière-plan, rêverait à ses animaux et serait distrait; il ne voit pas par les yeux du corps, mais il voit par ceux de l'esprit; le talent d'observation se transforme chez lui en une sorte d'intuition singulière; son imagination lui représente d'elle-même tout ce qu'il a oublié de regarder, et il pénètre les hommes sans avoir l'air de les voir. Enfin, les poètes dramatiques, Racine en tête, travailleraient sous la surveillance de Boileau, et, placés devant lui, tendraient aisément la main au groupe central, à La Rochefoucauld et à La Bruyère.

Ce besoin et cette faculté d'observation morale, qui ont donné à la prédication chrétienne du XVIIe siècle un caractère et des habitudes à part, donnent aussi une physionomie particulière à la poésie dramatique

du temps. Il y a quelque chose qui ressemble à une étude dans la plupart des tragédies de Corneille et de Racine. Nous avons eu déjà occasion de le remarquer en parlant du *Cid* de Corneille, qui se distingue par là de celui de Guillen de Castro, et plus tard en parlant d'*Horace*. Il serait facile de retrouver la même tendance dans plusieurs autres de ses tragédies ; mais elle se produit avec bien plus de netteté dans les chefs-d'œuvre de Racine, particulièrement dans *Britannicus* et dans *Phèdre*. L'une et l'autre de ces deux pièces roulent sur un problème moral. On y reconnaît sous l'intuition créatrice les traces évidentes d'une analyse profonde. Shakespeare est moraliste, comme l'est nécessairement tout grand poète, mais sans le vouloir. S'il résulte un enseignement de la conduite des personnages qu'il met en scène, il n'a pas l'air d'y prendre garde. Racine, au contraire, est moraliste le sachant et le voulant, il songe, autant que le lecteur, à la portée instructive de son œuvre, et, sans l'afficher maladroitement, il tient cependant à la laisser paraître.

En cela Racine s'est montré docile, soit à l'esprit de son temps, soit à l'esprit français en général. En France, on a toujours caressé l'idée que le théâtre devait être une école. C'est la thèse favorite des rhéteurs du XVIIIe siècle, et je ne sais trop si, à l'heure qu'il est, et malgré les protestations des romantiques, on en est complètement revenu. Exagérée par les rhéteurs, cette idée est inadmissible et funeste ; mais elle a bien son origine dans la nature du théâtre qu'ils ont pris pour modèle et d'après lequel ils ont formulé leurs préceptes. Ce théâtre a toujours dû réserver une place à l'a-

nalyse du cœur humain et à l'étude morale. Il n'est pas exclusivement poétique; il est aussi didactique.

Ainsi tout conspirait à compromettre le libre essor de la poésie dans le théâtre classique français du XVIIe siècle. En revanche, tout y était propice au déploiement de l'éloquence : le goût de l'élite du public pour l'art de bien dire et pour la délicatesse du langage, sa facilité à comprendre les beautés de l'éloquence plus promptement et plus vivement que celles de la poésie, le soin avec lequel on exigeait que les poètes dramatiques retranchassent de leurs œuvres tout ce qui ne tendait pas directement à l'action, et enfin la simplicité même dont on leur faisait une loi. Corneille et Racine, ce dernier surtout, n'ont pu atteindre à cette simplicité qu'en évitant de multiplier sur la scène les héros d'un caractère trop riche et trop complexe, ou en ayant soin de les faire poser de profil. Dans les tragédies de Shakespeare les héros ont de la place pour se mouvoir et se montrer sous des aspects divers; leur individualité peut s'y produire à l'aise et tout entière. Dans les tragédies de Racine, où tout est plus resserré, les caractères trop riches ne peuvent se montrer qu'à demi. Aussi mettent-ils tout d'abord en évidence ce qu'ils ont de plus saillant; ils se révèlent par une passion. Or la passion, qui n'est qu'un élément des créations que suppose le drame, est tout dans l'éloquence; elle lui fournit une occasion perpétuelle; elle en est l'âme et la vie, parce que, malgré l'opposition apparente des mots, elle est le plus énergique de tous les principes d'action qui résident dans le cœur humain.

Tels sont les faits peu contestables, nous paraît-il,

qui ont donné lieu aux critiques dont la tragédie française a été l'objet, et qui les légitiment. Ils peuvent se résumer en deux mots :

Au XVIIe siècle, mille influences diverses se réunissaient pour rendre la tragédie plus éloquente que poétique. Elle devait être éloquente; c'était une nécessité de situation, et elle le fut si bien que Racine est de tous les poètes celui que les orateurs doivent surtout étudier. Elle ne pouvait pas être aussi largement poétique que la tragédie grecque ou celle de Shakespeare; aussi ne le fut-elle pas. A ces deux égards, elle porte la marque de son temps.

Faut-il conclure de ce qui précède que la tragédie française ne soit pas du tout poétique ou bien seulement qu'elle subordonne systématiquement l'éloquence à la poésie?

La première de ces conclusions serait absurde; la seconde dépasserait de beaucoup les prémisses, elle serait fort exagérée.

Il faut en conclure que l'esprit français au XVIIe siècle (peut-être cela serait-il encore vrai de nos jours) plaçait la poésie dramatique dans des conditions spéciales, auxquelles les grands poètes ne pouvaient satisfaire qu'en associant sans cesse dans leurs œuvres beaucoup d'éloquence à beaucoup de poésie, et auxquelles les poètes de second rang ne savaient se plier qu'en sacrifiant l'un des termes en présence, en renonçant à la poésie. Ainsi l'abaissement de la poésie au profit de l'éloquence est l'écueil que la tragédie fran-

çaise cotoie naturellement, et où vont échouer, entraînés par la force du courant, tous ceux qui n'ont pas assez de souffle dans leur voile pour prendre le large. Le mérite de Racine est d'avoir été orateur sans cesser d'être poète; mais la plupart de ceux qui l'ont imité ne furent jamais que des rhéteurs.

Il y a dans le génie de chaque race des tendances spéciales qui ne tardent pas à les jeter hors du vrai, lorsqu'elles n'y apportent aucun tempérament. En Allemagne, c'est, par exemple, l'amour d'une rêverie indécise, qui nuit à la netteté dont la prose a besoin, et qui finit, quoique naturellement poétique, par porter à la poésie elle-même une atteinte mortelle, en la noyant dans le vague. En France, c'est une tournure d'esprit pratique et positive, très favorable aux choses qui ont un but, qui trouve son compte à l'enseignement parce qu'il en résulte une instruction, qui le trouve de même à l'éloquence parce que l'éloquence agit sur les hommes, mais qui est beaucoup moins favorable à la poésie pure parce que la poésie pure n'est bonne à rien.

Les poètes médiocres, incapables de faire mieux, flattent ces tendances exclusives, auxquelles il ne faudrait céder que ce qui est légitime. C'est ce qu'ont fait en France plusieurs écrivains, qui se rattachent à l'école classique et qui ont eu le triste honneur de la compromettre et de la perdre. Voltaire lui-même, que nous ne confondons pas dans la foule des imitateurs vulgaires de Racine, cédant à l'action de causes analogues, et au fond moins poète que lui, s'est approché beaucoup plus de l'écueil toujours menaçant. Il a eu

le mérite de répandre dans ses tragédies une verve et une chaleur particulières, et d'en varier habilement l'intérêt ; mais les caractères de ses héros sont en général moins soutenus, ils ont moins d'originalité ; les situations qu'il affectionne sont plutôt frappantes que poétiques, et, somme toute, il a encore diminué la part royale qui revient à la poésie et à la création. On peut faire sur quelques-uns des rôles qu'il a tracés, et spécialement sur celui d'Orosmane, une expérience curieuse : il est plus d'une scène parmi celles où Orosmane figure au premier rang, où l'on pourrait, en tête de chacune des tirades qu'il prononce, remplacer son nom par celui de la passion dont il doit être le type, la jalousie, sans que la scène en souffrît le moins du monde ; il n'y aurait guère que quelques mots à changer. La création poétique y est supplantée par une allégorie pâle et froide, la vie par l'abstraction ; au lieu d'un caractère, nous avons une personnification, qui prête à la rhétorique, mais où la poésie n'a plus grand' chose à voir. Aussi Voltaire a-t-il été spécialement l'objet des sarcasmes de la critique allemande, et en France même n'a-t-il obtenu dans l'opinion que le troisième rang.

Corneille et Racine laissent deviner à un lecteur attentif quelle devait être l'erreur fatale à leurs disciples. Ce sont des poètes français : si l'on étudie celles de leurs œuvres que l'on place en général en seconde ligne, on verra qu'elles pèchent en ceci qu'elles sont déjà trop exclusivement françaises. C'est le cas de la *Mort de Pompée*, cette pièce où déborde une mâle éloquence, et où il y a de la poésie sans doute, mais

dans le détail bien plus que dans l'action, qui est nulle, ou dans les caractères, qui sont pâles ou trop tendus. *Bajazet* prête à une critique semblable. La passion y est partout et avec elle l'éloquence, une éloquence qui ne subjugue pas comme celle de Corneille, mais qui séduit et captive. Malheureusement, les situations qui font tableau y sont relativement plus rares, de même que les personnages qui font impression et laissent un long souvenir. Ces deux tragédies sont plus propres à enrichir les recueils des rhéteurs de belles tirades qu'à peupler de figures vivantes le monde de l'imagination et de la poésie.

Mais si Corneille et Racine ont eux-mêmes glissé parfois sur la pente où Voltaire devait glisser à son tour, plus souvent et plus bas, et tout au bas de laquelle devaient rouler à l'envi leurs infortunés disciples; si par là ils participent des faiblesses propres à la poésie française, il n'en est pas moins vrai que, par leurs chefs-d'œuvre, ils touchent aux sommets de l'art. Ils ont dans plus d'une pièce réussi à satisfaire l'esprit français sans négliger les exigences d'un ordre supérieur, en tout temps et en tout lieu naturelles à la poésie. A cet égard, le rôle d'Auguste dans *Cinna* est d'une incomparable beauté. La tragédie a peu de héros plus éloquents; mais elle en a peu aussi dont la figure se dessine avec plus de netteté et d'énergie. Nous avons déjà remarqué que son silence, lorsqu'il connaît toute l'étendue de la trahison et qu'il se tait, en proie à mille combats, est encore plus éloquent que ses paroles. Ce seul fait prouve assez qu'Auguste est une véritable création poétique. Il n'y a que les hommes doués d'une

âme vivante qui puissent être éloquents par le silence. Ces êtres abstraits, pâles personnifications, chères à la rhétorique, dont le théâtre français est trop riche, ne sont éloquents que lorsqu'ils parlent, et c'est pour cela qu'ils parlent tant. La *Phèdre* de Racine est également irréprochable. Racine a trouvé le secret d'associer dans cette pièce, d'une manière que l'on ne saurait trop admirer, l'étude savante et la création. Il n'est pas nécessaire d'avoir vu ce rôle si fort interprété par Mlle Rachel, il suffit d'avoir lu pour qu'il ne sorte plus de la mémoire.

Il serait facile de multiplier les exemples. Les quatre grands chefs-d'œuvre de Corneille, son *Nicomède*, d'autres pièces encore, chacune des principales tragédies de Racine, *Andromaque*, *Mithridate*, *Bérénice*, *Britannicus*, *Iphigénie*, elle-même, nous en fourniraient en abondance; mais il vaut mieux, ce nous semble, aller droit au plus fameux et au plus décisif : *Athalie*.

Racine avait dès longtemps renoncé au théâtre, lorsque, pour répondre à un désir de Mme de Maintenon, et pour offrir aux jeunes filles de Saint-Cyr quelques récréations pieuses, il reprit la plume qui avait écrit tant de tragédies profanes, et la sanctifia par deux pièces religieuses : *Esther* et *Athalie*. *Esther* est une œuvre très simple, courte et d'une inspiration calme et douce. *Athalie* est une œuvre de haute volée, où abondent les situations dramatiques et les grandes scènes. En un sujet pareil, le génie du poète converti pouvait

prendre tout son essor, comme celui du poète profane avait pu le faire dans *Phèdre*.

Depuis sept ans, d'autres disent huit, et c'est la version adoptée par Racine, Athalie régnait en Israël. Sa politique avait été cruelle et perfide, mais ferme. Elle avait écarté, d'une main qui ne reculait pas devant le crime, tous les obstacles qui s'opposaient à ses desseins; elle avait exterminé la race de David, et elle n'attendait qu'une occasion pour poursuivre le cours de ses vengeances et anéantir le culte du Dieu d'Israël. Autour d'elle se pressaient des soldats étrangers, des flatteurs, des prêtres apostats, et tout le cortége de ces tyrannies inquiètes devant lesquelles le peuple tremble et se cache. Le vrai Dieu n'était plus servi que dans son temple, où régnait Joad, un pontife et un prophète. Joad aussi épiait l'heure favorable. La dernière espérance d'Israël lui était confiée. Le jeune Joas, sauvé du massacre des fils de David, était élevé, sous le nom d'Eliacin, par ses soins et par ceux de Josabet, sa femme. Quelques Lévites demeurés fidèles, soutenus seulement par les promesses de Dieu, étaient encore dociles à sa voix : ils attendaient et priaient.

Dans la lutte qui allait s'engager entre Athalie et Joad, la reine idolâtre avait toutes les chances pour elle. Qu'était-ce, contre les armes des Tyriens, que les cantiques de quelques jeunes filles, le sceptre de David dans la main d'un enfant de dix ans, des prêtres timides et la lâcheté d'un peuple né pour l'esclavage? Mais la grâce peut en tout temps confondre l'orgueil des hommes. Son heure était venue. Athalie, qui croyait ignorer le remords, commençait à avoir des visions et

des songes. Ici le songe, moyen factice trop souvent employé par les faux classiques, est naturel et bien à sa place : il n'est que l'effet du trouble de l'âme et le signe précurseur de l'égarement de l'esprit. Mathan ne la reconnaît plus :

Ce n'est plus cette reine éclairée, intrépide,
Elevée au-dessus de son sexe timide,
Qui d'abord accablait ses ennemis surpris,
Et d'un instant perdu connaissait tout le prix.
La peur d'un vain remords trouble cette grande âme;
Elle flotte, elle hésite, en un mot elle est femme.

Joad, au contraire, redouble d'énergie et de foi; il se fait un rempart de son Dieu :

Voilà donc quels vengeurs s'arment pour ta querelle,
Des prêtres, des enfants, ô sagesse éternelle !
Mais si tu les soutiens, qui peut les ébranler ?

Ce jeune Eliacin, dont Athalie ignore la naissance, et que Joad s'apprête à couronner, devient la pomme de discorde entre le prêtre et la reine. Athalie l'a vu dans un songe menaçant ; plus tard elle l'a revu dans le temple. En proie à des pressentiments sinistres et confus, elle le fait venir et l'interroge. A sa vue elle se trouble, et flotte entre les pensées les plus diverses, tantôt irritée de ses réponses accablantes, tantôt saisie d'une singulière pitié. En vain le perfide Mathan la presse de s'en assurer et de le faire périr; elle délibère, elle hésite, elle envoie à Joad messages sur messages. La prière de Joad a été exaucée : la reine est victime de cet esprit de vertige et d'erreur,

De la chute des rois funeste avant-coureur.

Pendant ce temps, Joad, réduit à ses Lévites, mais de plus en plus ferme dans sa foi, soutient le courage de Josabet, dont le cœur maternel tremble et chancelle; il arme ses prêtres, leur communique son enthousiasme, et, après avoir sacré le jeune roi, les distribue aux portes du temple, prêts à mourir pour la défense du Dieu et du roi d'Israël.

Mais, au moment où une lutte sanglante semble inévitable, Athalie essaie encore de traiter. Elle offre le pardon aux rebelles à la condition qu'on lui remette aussitôt cet enfant qui l'inquiète, et de plus un trésor mystérieux caché dans le temple. Joad feint de se soumettre; mais il exige qu'Athalie vienne elle-même chercher Eliacin. Elle vient en effet, et le temple se referme sur elle, puis Joad, écartant un rideau, lui montre l'accomplissement de son songe : Eliacin assis sur le trône des rois de Juda, et entouré des Lévites, les armes à la main. A cette vue, tous ceux qui l'avaient accompagnée s'échappent saisis d'épouvante; au dehors les Tyriens se dissipent au son de cette trompette d'Israël, qui avait fait tomber les murailles de Jéricho, et Athalie, demeurée seule, après avoir reconnu et maudit Joas, est emmenée hors du temple pour recevoir le salaire de ses forfaits.

Que de choses il y aurait à dire sur cette œuvre vraiment antique de grandeur et de simplicité, et où Racine a poussé jusqu'au dernier degré de perfection ce bel art, ennemi des irrégularités, dont il avait donné déjà de si nombreux modèles! Imbus comme nous le sommes de théories retentissantes sur les contrastes violents et sublimes dont vit la poésie chrétienne, nous se-

rions tentés de supposer, si nous ne savions pas le contraire, que Racine, allant puiser à des sources nouvelles, a dû renouveler la forme en même temps que le fond de sa poésie. Il n'en a rien fait. Jamais il ne s'est autant rapproché de Sophocle. De tous les monuments de la littérature française au XVIIe siècle, *Athalie* est, avec *Télémaque*, celui où se montre la fusion la plus intime et la plus heureuse entre l'esprit moderne et les traditions de la poésie grecque, remises en honneur par la Renaissance. Peut-être cette fusion était-elle plus facile dans *Athalie* que dans *Iphigénie?* Peut-être une inspiration franchement religieuse et chrétienne pouvait-elle mieux s'accorder avec les formes de l'art grec que la poésie aristocratique et raffinée des tragédies profanes de Racine? La vie élégante, que Racine n'avait jamais perdue de vue dans ses premières tragédies, a le grand tort d'enlever l'homme à lui-même; le sentiment religieux, dont, pour la première fois, Racine s'inspirait ouvertement, le rend à lui-même, au contraire, et le rapproche de la nature. Or, quand on est près de la nature, on n'est pas très loin de Sophocle. En tout cas, si nous nous souvenons d'*Athalie*, nous serons en garde contre les théories que l'on entend émettre de nos jours un peu partout, et dans notre pays plus qu'ailleurs, sur l'art chrétien et ses formes véritables. Une religion qui doit être esprit et vie ne saurait s'enchaîner à aucune forme, ni dans le domaine de l'art, ni ailleurs : elle les accepte toutes et les vivifie.

Racine en a usé avec ce sujet, emprunté aux chroniques des Juifs, comme avec les sujets grecs : il l'a

modernisé ; mais il l'a fait à son insu. Ici l'anachronisme est naïf. Comme tous les docteurs et tous les fidèles de son temps, Racine a vu le judaïsme à travers le christianisme. Sans doute quelques parties du rôle de Joad, la haine qu'il a vouée à Athalie, la ruse dont il se sert pour l'attirer dans le temple, et qu'on lui a trop reprochée, rappellent, sinon le texte même du récit des *Rois,* au moins le Jéhova des Juifs, le Dieu jaloux et vengeur ; mais cette idée elle-même n'était point étrangère au christianisme de Racine : c'est une des idées par lesquelles la religion des Hébreux s'est continuée dans la religion chrétienne jusqu'à nos jours. D'ailleurs, dans *Athalie,* elle est sans cesse relevée et soutenue par une idée plus haute : celle de la toute-puissance du vrai Dieu, de l'immutabilité de ses desseins, de l'efficacité absolue de la grâce et du triomphe final de la foi.

Peut-être Racine, dans le secret de sa pensée, y ajoutait-il quelques intentions plus particulières, et qui révèleraient le janséniste. Nous ne serions point surpris si l'on pouvait rapprocher ces vers :

> Et quel temps fut jamais si fertile en miracles ?
> Quand Dieu par plus d'effets montra-t-il son pouvoir ?

de telle invective que Pascal avait lancée aux Jésuites plus de trente ans auparavant, en songeant à des miracles plus récents que ceux de Jésus-Christ, et auxquels il ne croyait pas avec moins de ferveur. Mais Racine, en cela mieux inspiré que Pascal, a jeté sur l'allusion un voile épais : les adeptes seuls purent la soupçonner, et, de nos jours, il faut la curiosité du critique pour la reconnaître au passage. Au fond

ce n'est pas là une poésie sectaire, c'est bien une poésie chrétienne. Peut-être le christianisme philosophique, qui est en vogue aujourd'hui, n'y trouverait-il pas son compte ; mais elle est conforme au christianisme de la tradition : elle en porte la marque; elle en respire l'esprit dans ce qu'il a de plus élevé et de plus général.

Mais peu importe la théologie de Racine; ce qui nous intéresse et nous frappe le plus dans ce chef-d'œuvre, ce sont les trésors de poésie qui y sont répandus et la puissance de création dont il témoigne. Dans ses tragédies profanes, Racine avait de la peine à donner une physionomie aux personnages secondaires. Ici tous sont vivants; aucun n'est un personnage nul. Et quant à ceux qui brillent au premier plan : Joad, Josabet, Eliacin, Abner, Athalie et Mathan, ils sont touchés d'une main sûre. Quelques-uns d'entre eux ont des analogues dans le théâtre profane de Racine. Josabet tremble pour Eliacin, comme Andromaque pour Astyanax; Mathan est une sorte de Narcisse, revêtu de la robe d'un prêtre, avec autant de lâche servilité et plus de haines à assouvir; Athalie est encore un de ces cœurs partagés, si chers à Racine : la main de la divinité s'appesantit sur elle, et avec une âme forte comme celle de Phèdre, elle a l'égarement d'Oreste. Mais Abner, Eliacin et Joad, sont des créations entièrement nouvelles. Abner est l'homme droit de cœur, le véritable Israélite, Nathanaël. Eliacin est l'enfant chrétien élevé dans le temple, heureux de présenter au grand prêtre le sel ou l'encens, et d'entendre chanter les grandeurs infinies de

Dieu : il rappelle, mais avec plus d'énergie, le jeune Racine lui-même, célébrant le charme religieux de la solitude du monastère. Joad est le type éternel et magnifique de la foi chrétienne; l'esprit des anciens prophètes revit en lui tout entier, agrandi et renouvelé par l'influence directe du christianisme. C'est Elie, mais Elie vu à la lumière des révélations de St. Jean. Il a cette confiance dans le triomphe qu'ont les hommes prédestinés, cet enthousiasme qui ne calcule pas, et cet ascendant des grandes âmes devant lequel il faut bien que tout plie. Sans vaine imitation, comme dans *Alexandre*, sans mélange de galanterie, comme dans *Mithridate*, sans roideur, comme dans Corneille, Racine a peint dans Joad une nature héroïque, qui s'élève au-dessus des proportions humaines; à son tour, il a atteint au sublime. On ne sait pas assez ce qu'il peut y avoir de vigueur dans certains talents ordinairement souples et fins, lorsque les circonstances leur sont propices et que quelque sentiment énergique les anime et les fortifie. Il faut avoir lu la correspondance de Fénelon sur les affaires du quiétisme pour savoir que ce prélat, ordinairement si doux et si onctueux, était capable d'une dialectique aussi puissante et d'une éloquence aussi mâle que celle de Bossuet lui-même. De même, si l'on se souvient de Joad, on se demandera si Racine avait dans le génie moins de puissance que Corneille. Racine et Fénelon n'ont pas les allures athlétiques de leurs fiers rivaux; ils n'ont pas, s'il est permis de le dire, la même force musculaire; mais ils ont cette force nerveuse qui se développe dans les grandes occasions, et qui étonne, comme un obstacle

imprévu, les hommes forts et violents, habitués à vaincre au premier coup. Dans l'arène où se livrent les combats de la pensée, comme sur les fleuves du nouveau-monde, c'est toujours l'aigle qui attaque le cygne, mais ce n'est pas toujours l'aigle qui remporte la victoire.

Malgré la simplicité de la forme, Athalie a dans un très haut degré ce qui manque parfois à Racine, la variété et l'ampleur. Tandis que, dans ses autres tragédies, il ne se montre que par un côté, dans celle-ci il apparaît tout entier. Il a trouvé Eliacin dans les souvenirs de sa jeunesse pieuse; les émotions de son repentir et les élans de son retour vers une foi perdue, lui ont expliqué le cœur de Joad. Ce qu'il avait aimé dans le monde : les larmes d'une sensibilité touchante et prompte à s'alarmer, la droiture d'un cœur fidèle unie au courage des braves; ce qui fait le charme de la faiblesse dans la femme et la beauté de la force dans l'homme, se laissent deviner sous le voile de la sainteté dans Josabet et dans Abner; la profondeur de ses études sur le vice et sur la passion se retrouvent dans Athalie et Mathan. Nous n'aurions que cette seule pièce, nous devinerions tout Racine.

Indépendamment de cette sève nouvelle dans la création des caractères, la poésie déborde, toujours sans nuire à l'éloquence, dans les situations et les tableaux. Elle abonde dans les chœurs; elle coule à flots dans cette scène prophétique où le grand-prêtre voit se dérouler l'avenir, et chante à l'avance le triomphe de l'Eglise ; elle brille d'un éclat suprême dans le tableau

final, lorsque Joad lève le voile qui cache le descendant des rois de Juda et s'écrie :

Des trésors de David voilà ce qui me reste.

Enfin, au-dessus de la scène et des hommes qui s'y agitent, le ciel s'ouvre et nous invite à chercher plus haut le héros véritable de cette poésie nouvelle. Dieu, ce même Dieu que Bossuet voyait distinctement tenant le fil de toutes les affaires de l'univers, et préparant le triomphe de son Eglise au milieu du fracas des trônes qui croulent, un Dieu fidèle dans ses promesses, et fidèle aussi dans ses menaces, tient dans sa main les cœurs de ces hommes, qui ne sont que les instruments de sa volonté : c'est lui qui aveugle Athalie; c'est lui qui fortifie Joad. Il remplit le théâtre de sa présence, et cette scène, dont Racine avait fait autrefois un salon, s'agrandit et devient un temple. Voilà le merveilleux chrétien. L'imagination fascinée de Châteaubriand l'a vainement cherché plus tard dans des magnificences qui le fardent et le rabaissent; la foi toute simple de Racine l'a trouvé sans effort. Il n'a eu besoin ni de galeries de saphirs et de diamants, ni de génies qui règlent les mouvements des astres, ni de triangle de feu; il n'a eu besoin que de Dieu seul. Ce merveilleux, c'est l'infini. Le poète chante en sa présence, et les accords de sa lyre s'y prolongent en solennelles symphonies, comme les vibrations de l'orgue sous les arceaux des cathédrales antiques.

Evidemment le talent de Racine s'était fortifié dans la retraite. Mais où chercher la cause de ce rajeunissement de son génie? On n'en saurait douter, dans

l'histoire intime du poète, dans son cœur. C'est aux larmes et aux prières de Racine, à ses repentirs et à ses combats; c'est à sa foi nouvelle qu'il faut faire honneur de cette poésie nouvelle. Il est deux sortes de conversions : il en est qui tuent le talent, celles-là sont des chutes déguisées sous un nom respecté; il en est qui le renouvellent tout en lui fermant peut-être telle ou telle carrière; celles-là seules sont vraies et dignes d'être honorées des hommes, parce que, comme celle de Racine, elles sont un relèvement.

Par malheur, la société du XVIIe siècle n'était pas à la hauteur de cette poésie toute religieuse. Le génie du poète, ainsi fortifié, n'y brilla que comme un éclair dans la nuit. On avait trouvé du plaisir à *Esther*, parce qu'on croyait y voir des allusions, et qu'au nom de l'altière Vasthi on substituait le nom de Mme de Montespan, comme celui de Mme de Maintenon à celui de la pieuse Esther; mais on ne comprit pas *Athalie :* elle ennuya. Même à Saint-Cyr, cette poésie sublime menaçait de n'être que l'occasion d'un divertissement mondain; on prenait garde à la grâce des jeunes actrices plus qu'à la sublimité religieuse des vers qu'elles déclamaient, et Mme de Maintenon, inquiète du résultat moral de cette innovation téméraire, laissa se fermer la carrière inattendue qu'elle avait ouverte au poète. Ce siècle était ainsi : les préjugés d'une morale étroite s'ajoutaient au déréglement des mœurs; chaque chose avait sa case marquée, et l'on confinait la religion dans le temple, afin d'être plus libre de n'admettre au théâtre que la galanterie et l'amour. Siècle formaliste et hypocrite! Quelques années de couvent

étaient pour les femmes la fin naturelle et prévue d'une vie équivoque ; l'on applaudissait Molière, sauf à lui refuser un tombeau, et Racine ne pouvait devenir un poète chrétien qu'en devenant un poète incompris ! Une heureuse fortune, dont ce temps n'était pas digne, lui valut *Athalie*. Mais ce ne fut qu'un accident. Dans un monde pareil, Racine converti, n'avait qu'un parti à prendre : se retirer dans sa famille, apprendre à lire à ses enfants, prier et se taire.

SECONDE PARTIE

MOLIÈRE

LEÇON PREMIÈRE.

Aperçu général de la vie et de l'œuvre de Molière.

MESSIEURS,

Jean-Baptiste Poquelin naquit à Paris, le 15 janvier 1622. Sa mère appartenait à une famille de tapissiers; son père exerçait la même industrie, et avait le titre de tapissier valet de chambre du roi. Il semblait doublement prédestiné à n'être que Poquelin le tapissier, comme ses ancêtres.

Il fut élevé dans ce but, c'est-à-dire qu'il reçut une éducation peu soignée, et qu'il entra de fort bonne heure dans la boutique paternelle. Mais une sphère d'activité si modeste et si prosaïque ne devait pas lui suffire. Son esprit, noblement exigeant, avait trop de sève et de vie pour demeurer dans une médiocrité vulgaire. Il prit le parti d'assiéger son père pour obtenir la permission d'étudier, et il finit par y réussir. Agé

de quinze ans environ, il entra au collége de Clermont, dirigé par les jésuites. Inutile de dire que ses progrès y furent rapides et qu'il eut bientôt racheté le temps perdu. Plus tard, il eut Gassendi pour maître de philosophie. A l'inverse de la plupart des grands hommes du XVIIe siècle, dont l'éducation philosophique eut pour base les systèmes scholastiques ou les doctrines cartésiennes, il commença, en compagnie de Chapelle, de Bernier et de Hesnaut, par les leçons du philosophe qui fut l'adversaire le plus décidé de Descartes, et que Descartes accusait de représenter les intérêts de la chair. Plus tard, paraît-il, son génie élevé, hardi, lumineux, fut frappé de ce qu'il y avait de clarté et de vigueur dans le *Discours sur la méthode* et les *Méditations philosophiques;* mais il ne fut jamais un disciple de Descartes, et l'on peut croire qu'il ne lui fut point inutile d'avoir dès l'abord suivi de près Gassendi. La hardiesse de certaines scènes, dans le *Festin de Pierre* et ailleurs, témoigne d'une étendue de pensée, qui va au delà de ce qu'on serait en droit d'attendre d'une éducation philosophique purement cartésienne.

Le moment vint de choisir une vocation. Il paraît qu'il se décida pour le droit ; mais, sans que l'on en sache trop le comment ni le pourquoi, il revint de cette décision, et, ses goûts naturels l'emportant, il se mit à la tête d'une troupe de comédiens bourgeois, comme il y en avait alors plusieurs à Paris. Cette troupe, qui prit le nom de l'*Illustre théâtre,* joua d'abord par divertissement; puis, encouragée par le succès, elle joua par spéculation. Dès lors la carrière de Poque-

lin fut décidée, et il changea son nom contre celui de Molière.

Ce fut un grand chagrin pour les siens. Ils firent de sérieux efforts pour le ramener; mais tout fut inutile. Ils lui en gardèrent une longue rancune, comme d'une honte pour le nom des Poquelin, et ils l'exclurent, dit-on, de l'arbre généalogique de la famille.

Molière n'était point un de ces jeunes gens qui, chargés de dettes et ayant manqué deux ou trois vocations, se font comédiens par pis-aller, pour en finir avec un passé sans issue. C'était déjà un jeune homme grave et réfléchi, un contemplateur, comme on l'appela bientôt. Une grande application à l'étude et des dons naturels remarquables le rendaient propre à plus d'un emploi. Il n'était point blasé : il avait conservé dans leur vivacité première le sentiment de l'honneur et celui du prix des affections naturelles. Seule l'irrésistible vocation du génie l'emporta.

Le chagrin qu'éprouva sa famille en fut un très vif pour lui. L'anecdote suivante en fait foi : « Après qu'il fut installé à Paris, dit M. Taschereau, un jeune homme vint un jour le trouver, lui avoua qu'un penchant insurmontable le portait à embrasser la carrière du théâtre, et le pria de lui donner les moyens d'obéir à sa vocation. Pour séduire Molière, il se mit à lui réciter avec beaucoup d'art plusieurs morceaux sérieux et comiques. Notre auteur, charmé d'abord de l'aisance pleine de grâce du jeune aspirant, fut plus étonné encore du talent avec lequel il débitait. Il lui demanda comment il avait appris la déclamation. « J'ai toujours eu inclination de paraître en public, lui répondit celui-

ci; les régents sous qui j'ai étudié ont cultivé les dispositions que j'ai apportées en naissant; j'ai tâché d'appliquer les règles à l'exécution, et je me suis fortifié en allant souvent à la comédie. — Et avez-vous du bien? lui dit Molière. — Mon père est un avocat assez à l'aise. — En ce cas, je vous conseille de prendre sa profession : la nôtre ne vous convient point; c'est la dernière ressource de ceux qui ne sauraient mieux faire, ou des libertins qui veulent se soustraire au travail. D'ailleurs, c'est enfoncer le poignard dans le cœur de vos parents que de monter sur le théâtre; vous en savez les raisons. Je me suis toujours reproché d'avoir donné ce déplaisir à ma famille, et je vous avoue que, si c'était à recommencer, je ne choisirais jamais cette profession. Vous croyez peut-être, ajouta-t-il, qu'elle a ses agréments : vous vous trompez. Il est vrai que nous sommes en apparence recherchés des grands seigneurs; mais ils nous assujettissent à leurs plaisirs, et c'est la plus triste de toutes les situations que d'être l'esclave de leur fantaisie. Le reste du monde nous regarde comme des gens perdus et nous méprise. Ainsi, monsieur, quittez un dessein si contraire à votre honneur et à votre repos. Si vous étiez dans le besoin, je pourrais vous rendre mes services; mais, je ne vous le cèle point, je vous serais plutôt un obstacle. Représentez-vous la peine que nous avons. Incommodés ou non, il faut être prêts à marcher au premier ordre, et à donner du plaisir quand nous sommes bien souvent accablés de chagrins; à souffrir la rusticité de la plupart des gens avec qui nous avons à vivre, et à captiver les bonnes grâces d'un public qui est en droit de nous

gourmander pour l'argent qu'il nous donne. Non, monsieur, croyez-moi, encore une fois, ne vous abandonnez point au dessein que vous avez pris. »

Il y a de l'amertume dans ces paroles de Molière. Il est clair que le mépris attaché à sa vocation et la nécessité de subir l'insolente protection des grands, remplissaient sa vie d'affronts dévorés en silence. Molière avait le cœur fier, et la vocation de comédien, dans ce temps-là surtout, n'était pas de celles où le cœur a le moins à souffrir. Deux choses toutefois le soutinrent. La protection de Louis XIV, souvent éclairée et délicate, ne lui fit pas défaut. En plus d'une occasion, elle fut non-seulement efficace, mais noble et presque touchante. Le jour où Louis XIV le fit déjeûner avec lui pour confondre l'insolence des valets, qui se trouvaient déshonorés de manger avec le poète; le jour où, pour répondre à d'odieuses calomnies, il voulut être le parrain de son premier enfant, Molière put croire que le roi l'estimait, non-seulement comme un homme nécessaire aux plaisirs de la cour, mais de la bonne manière, et comme un homme de cœur demande à être estimé, pour son propre mérite. Molière trouva une seconde consolation dans les rapports qu'il établit entre ses acteurs et lui : sa famille l'avait abandonné, il se fit de sa troupe une seconde famille. Généreux, hospitalier, d'un commerce agréable et sûr, prompt à soulager la misère, heureux toutes les fois qu'il pouvait encourager le talent, même au risque de se créer des rivaux, il montra que l'on pouvait être comédien et honnête homme. Il fit preuve d'un beau caractère, capable de faiblesses, sans doute, non de petitesses. Ses

biographies abondent en traits qui lui font honneur. Rappelons seulement les soins qu'il prodigua au jeune Baron, qui devait, par légèreté, le payer d'une étrange ingratitude; et la manière dont il faisait l'aumône. Chacun sait l'histoire de ce pauvre à qui il avait jeté un louis d'or au lieu d'une pièce de monnaie. Le pauvre courut après sa voiture : « Monsieur, lui dit-il, vous n'aviez probablement pas dessein de me donner un louis d'or. Je viens vous le rendre. — Tiens, mon ami, reprit Molière, en voilà un autre. » Puis il s'écria : « Où la vertu va-t-elle se nicher ? »

Toutefois Molière trouva autre chose que des sujets de consolation dans ses rapports avec sa troupe. Il avait le cœur tendre, tendre à l'excès. La grâce et la beauté, la grâce surtout, exerçaient sur lui un attrait irrésistible. Incapable de lutter contre ce penchant, élevé dans un siècle et dans une société où sur ce point la morale n'était pas très exigeante, dévoré d'un insatiable besoin d'affection et d'intimité, il succomba à plus d'une faiblesse. Il jouit d'un bonheur très mélangé dans ses premières affections; mais il crut avoir mieux trouvé le jour où il épousa Armande Béjart, connue dès lors sous le nom de Mlle Molière.

Armande Béjart avait été recueillie très jeune encore par sa sœur aînée, Madeleine Béjart, femme d'un caractère altier, pour laquelle Molière avait soupiré quelque temps, et qui eut un si grand succès, lorsque, à la fête de Vaux, elle sortit comme une nymphe de sa merveilleuse coquille. Molière avait suivi l'éducation d'Armande; il y avait contribué, et plus d'une fois il avait protégé la jeune fille contre les emportements

de sa sœur. Mais le rôle de protecteur de la beauté est un rôle dangereux. Molière en fit l'expérience : âgé déjà de quarante ans, touché des grâces et de l'innocence d'une enfant de dix-sept ans, il lui offrit sa main et l'épousa.

Ce mariage le mit dans une position fausse et pleine de difficultés. Il n'y avait pas dans sa troupe moins de trois actrices qui avaient sur lui des droits divers. Madeleine Béjart, son premier amour, Mlle de Brie, le second, et Armande Béjart, sa femme. Evidemment Molière n'avait pas à chercher bien loin pour trouver des situations périlleuses et comiques.

Mais tout cela n'eût rien été, si sa femme avait eu pour lui quelque affection. Il avait pris le mariage au sérieux, et il aimait Mlle Molière. Malheureusement elle ne lui répondit que par une froideur glaciale.

Molière, dit-on, en a tracé le portrait dans ce dialogue du *Bourgeois gentilhomme :* « Elle a les yeux petits. — Cela est vrai; elle a les yeux petits, mais elle les a pleins de feu, les plus brillants, les plus perçants du monde, les plus touchants qu'on puisse voir. — Elle a la bouche grande. — Oui; mais on y voit des grâces qu'on ne voit point aux autres bouches; et cette bouche, en la voyant, inspire des désirs; elle est la plus attrayante, la plus amoureuse du monde. — Pour sa taille, elle n'est pas grande. — Non; mais elle est aisée et bien prise. — Elle affecte une nonchalance dans son parler et dans ses actions... — Il est vrai; mais elle a grâce à tout cela; et ses manières sont engageantes, ont je ne sais quel charme à s'insinuer dans les cœurs. — Pour de l'esprit... — Ah! elle en a, du

plus fin, du plus délicat. — Sa conversation... — Sa conversation est charmante. — ... Mais, enfin, elle est capricieuse autant que personne du monde. — Oui, elle est capricieuse, j'en demeure d'accord ; mais tout sied bien aux belles, on souffre tout des belles. »

Cet esprit de caprices, ou plutôt de coquetterie, alla se développant, jusqu'à pousser Mlle Molière à de graves déréglements. Son innocence, qui avait charmé le poète, était de celles auxquelles il n'a manqué que l'occasion de se perdre. Ils durent se séparer. La Fontaine, qui avait le cœur aussi sensible, mais moins aimant que Molière, s'en fût bientôt consolé. Pour Molière ce fut un long et cruel chagrin. On dit que, à force de voir sa tendresse rebutée, il lui arriva de se laisser distraire, mais il n'en prit jamais son parti. On nous a conservé un entretien qu'il doit avoir eu sur ce sujet avec son ami l'épicurien Chapelle ; c'est un morceau un peu long et assez connu, mais trop précieux pour qu'on nous fasse un reproche de le donner de nouveau, sans y rien retrancher, au moins de ce que dit Molière :

« Molière rêvait un jour dans son jardin d'Auteuil, quand un de ses amis, nommé Chapelle, qui s'y venait promener par hasard, l'aborda, et, le trouvant plus inquiet que de coutume, lui en demanda plusieurs fois le sujet. Molière, qui eut quelque honte de se sentir si peu de constance pour un malheur si fort à la mode, résista autant qu'il put ; mais, comme il était alors dans une de ces plénitudes de cœur si connues par les gens qui ont aimé, il céda à l'envie de se soulager, et avoua de bonne foi à son ami que la manière dont il était obligé d'en user avec sa femme était la cause de

l'accablement où il le trouvait. Chapelle, qui le croyait au-dessus de ces sortes de choses, le railla de ce qu'un homme comme lui, qui savait si bien peindre le faible des autres hommes, tombait dans celui qu'il blâmait tous les jours, et lui fit voir que le plus ridicule de tout était d'aimer une personne qui ne répond pas à la tendresse qu'on a pour elle. « Pour moi, lui dit-il, je vous avoue que si j'étais assez malheureux pour me trouver en pareil cas, et que je fusse fortement persuadé que la personne que j'aimerais accordât des faveurs à d'autres, j'aurais tant de mépris pour elle qu'il me guérirait infailliblement de ma passion... » Molière, qui avait écouté son ami avec assez de tranquillité, l'interrompit pour lui demander s'il n'avait jamais été amoureux. — « Oui, lui répondit Chapelle, je l'ai été comme un homme de bon sens doit l'être... — Je vois bien que vous n'avez encore rien aimé, lui répondit Molière, et vous avez pris la figure de l'amour pour l'amour même. Je ne vous rapporterai point une infinité d'exemples qui vous feraient connaître la puissance de cette passion ; je vous ferai seulement un récit fidèle de mon embarras, pour vous faire comprendre combien on est peu maître de soi quand elle a une fois pris sur nous l'ascendant que le tempérament lui donne d'ordinaire. Pour vous répondre donc sur la connaissance parfaite que vous dites que j'ai du cœur de l'homme par les portraits que j'en expose tous les jours en public, je demeurerai d'accord que je me suis étudié autant que j'ai pu à connaître leur faible ; mais, si ma science m'a appris qu'on pouvait fuir le péril, mon expérience ne m'a que trop fait voir qu'il était impossi-

ble de l'éviter ; j'en juge tous les jours par moi-même. Je suis né avec la dernière disposition à la tendresse, et, comme tous mes efforts n'ont pu vaincre les penchants que j'avais à l'amour, j'ai cherché à me rendre heureux, c'est-à-dire autant qu'on peut l'être avec un cœur sensible. J'étais persuadé qu'il y avait fort peu de femmes qui méritassent un attachement sincère ; que l'intérêt, l'ambition et la vanité font le nœud de toutes leurs intrigues. J'ai voulu que l'innocence de mon choix me répondît de mon bonheur : j'ai pris ma femme pour ainsi dire dès le berceau; je l'ai élevée avec des soins qui ont fait naître des bruits dont vous avez sans doute entendu parler; je me suis mis en tête que je pourrais lui inspirer, par habitude, des sentiments que le temps ne pourrait détruire, et je n'ai rien oublié pour y parvenir. Comme elle était encore fort jeune quand je l'épousai, je ne m'aperçus pas de ses méchantes inclinations, et je me crus un peu moins malheureux que la plupart de ceux qui prennent de pareils engagements. Aussi le mariage ne ralentit point mes empressements; mais je lui trouvai dans la suite tant d'indifférence, que je commençai à m'apercevoir que toutes mes précautions avaient été inutiles et que ce qu'elle sentait pour moi était bien éloigné de ce que j'aurais souhaité pour être heureux. Je me fis à moi-même des reproches sur une délicatesse qui me semblait ridicule, et j'attribuai à son humeur ce qui était un effet de son peu de tendresse pour moi. Je n'eus que trop de moyens de me convaincre de mon erreur, et la folle passion qu'elle eut quelque temps après pour le comte de Guiche fit trop de bruit pour me laisser

dans cette tranquillité apparente. Je n'épargnai rien, à la première connaissance que j'en eus, pour me vaincre moi-même, dans l'impossibilité que je trouvai à la changer; je me servis pour cela de toutes les forces de mon esprit; j'appelai à mon secours tout ce qui pouvait contribuer à ma consolation : je la considérai comme une personne de qui tout le mérite était dans l'innocence, et qui, par cette raison, n'en conservait plus depuis son infidélité. Je pris dès lors la résolution de vivre avec elle comme un honnête homme qui a une femme coquette, et qui en est persuadé, quoiqu'il puisse dire que sa méchante conduite ne doive point contribuer à lui ôter sa réputation. Mais j'eus le chagrin de voir qu'une personne sans grande beauté, qui doit le peu d'esprit qu'on lui trouve à l'éducation que je lui ai donnée, détruisit en un instant toute ma philosophie. Sa présence me fit oublier toutes mes résolutions; et les premières paroles qu'elle me dit pour sa défense me laissèrent si convaincu que mes soupçons étaient mal fondés, que je lui demandai pardon d'avoir été si crédule. Mes bontés ne l'ont point changée. Je me suis donc déterminé à vivre avec elle comme si elle n'était point ma femme; mais, si vous saviez ce que je souffre, vous auriez pitié de moi. Ma passion est venue à un tel point qu'elle va jusqu'à entrer avec compassion dans ses intérêts; et quand je considère combien il m'est impossible de vaincre ce que je sens pour elle, je me dis en même temps qu'elle a peut-être la même difficulté à détruire le penchant qu'elle a d'être coquette, et je me trouve plus de disposition à la plaindre qu'à la blâmer. Vous me direz sans doute qu'il faut

être poète pour aimer de cette manière; mais, pour moi, je crois qu'il n'y a qu'une sorte d'amour, et que les gens qui n'ont point senti de semblables délicatesses n'ont jamais aimé véritablement. Toutes les choses du monde ont du rapport avec elle dans mon cœur : mon idée en est si fort occupée que je ne sais rien, en son absence, qui me puisse divertir. Quand je la vois, une émotion et des transports qu'on peut sentir, mais qu'on ne saurait exprimer, m'ôtent l'usage de la réflexion; je n'ai plus d'yeux pour ses défauts, il m'en reste seulement pour ce qu'elle a d'aimable : n'est-ce pas là le dernier point de la folie, et n'admirez-vous pas que tout ce que j'ai de raison ne serve qu'à me faire connaître ma faiblesse, sans en pouvoir triompher?»

Evidemment Molière n'est pas un de ces moqueurs à l'âme sèche et à l'esprit dénigrant, au banc desquels il convient de ne pas s'asseoir. Rien de plus attachant, rien de plus instructif pour celui qui désire connaître le cœur humain, que cette alliance du génie comique et de la tendresse du cœur, que ces souffrances d'une âme trop aimante, qui empoisonnent l'existence de l'homme du monde qui a le plus fait rire ses semblables. Il semble que Molière ait été irrésistiblement entraîné par son génie vers un genre qui n'était pas celui que son cœur eût choisi, et qu'il ait souffert d'une lutte sourde et mystérieuse entre les dons de son esprit et les inclinations de son âme. Peut-être faut-il attribuer à cette lutte le fait que Molière a eu quelque peine à accepter la comédie comme le seul genre qui lui convînt, et que, dans la comédie même, il n'a déployé toute l'étendue de ses riches facultés qu'après

en avoir reculé les limites, jusqu'à pouvoir y dire tout ce qu'il sentait, et y répandre toute son âme.

Mais nous avons fort anticipé. L'attrait du caractère de Molière nous a fait oublier l'écrivain. Revenons en arrière.

Dans le temps où il suivait les leçons de Gassendi, Molière avait entrepris, de concert avec Hesnaut, son camarade, une traduction de Lucrèce. Il ne nous en reste que quelques vers habilement intercalés dans le *Misanthrope*, et qui nous montrent, à son premier éveil, le talent comique du jeune poète. Molière les a mis dans la bouche d'Eliante, et ils doivent servir à réfuter cette doctrine d'Alceste,

*Qu'*à ne rien pardonner le pur amour éclate.

Les voici :

L'amour, pour l'ordinaire, est peu fait à ces lois,
Et l'on voit les amants vanter toujours leur choix.
Jamais leur passion n'y voit rien de blâmable,
Et dans l'objet aimé, tout leur devient aimable ;
Ils comptent les défauts pour des perfections,
Et savent y donner de favorables noms.
La pâle est au jasmin en blancheur comparable ;
La noire à faire peur, une brune adorable ;
La maigre a de la taille et de la liberté ;
La grasse est, dans son port, pleine de majesté ;
La malpropre sur soi, de peu d'attraits chargée,
Est mise sous le nom de beauté négligée ;
La géante paraît une déesse aux yeux ;
La naine, un abrégé des merveilles des cieux ;
L'orgueilleuse a le cœur digne d'une couronne ;
La fourbe a de l'esprit ; la sotte est toute bonne ;

La trop grande parleuse est d'agréable humeur;
Et la muette garde une honnête pudeur.
C'est ainsi qu'un amant dont l'ardeur est extrême
Aime jusqu'aux défauts des personnes qu'il aime.

Ce morceau a bien de la verve et du trait; ce n'était pourtant qu'un essai de jeunesse. Molière était déjà chef de troupe lorsqu'il se fit connaître comme auteur.

La plupart des rhéteurs français distinguent trois sortes de comique : le comique d'intrigue, qui est tout entier dans les événements et résulte des rencontres du hasard; le comique de mœurs, qui naît de la peinture des travers et des ridicules; le comique de caractère, ou le haut comique, dont la source est au fond même du cœur humain. Cette classification n'a rien de très philosophique; elle prête le flanc à plusieurs objections. Elle est incomplète; plus d'une sorte de comique n'y rentre pas. Pour n'en citer qu'un exemple, la comédie peut exciter sans doute cette espèce de rire que l'on appelle le fou rire, sans tomber ni dans le comique d'intrigue, ni dans celui de mœurs, ni dans celui de caractère. En second lieu, elle distingue des choses qui sont naturellement unies : les événements dépendent en partie des caractères et prennent la teinte des mœurs; les mœurs à leur tour dépendent des événements, et ainsi de suite. Elle est applicable, comme beaucoup d'autres, aux œuvres de second ordre et d'un intérêt restreint; mais les chefs-d'œuvre la dépassent. Toutefois, ces réserves faites, il y aurait quelque sévérité à la condamner d'une manière absolue; et l'on peut reconnaître dans le hasard des

événements, dans les mœurs de la société et dans les caractères des hommes, trois sources de comique, d'un intérêt inégal, et que l'analyse réussit, à la rigueur, à isoler. En tout cas, nous l'adopterons un instant : on peut s'en servir pour marquer les progrès du génie de Molière.

Molière a puisé à ces trois sources, en commençant par le comique d'intrigue, et en passant par la peinture des mœurs pour atteindre bientôt à celle des caractères.

Il débuta par quelques farces ou bouffonneries dans le genre italien : le *Médecin volant*, la *Jalousie du Barbouillé*. Dans le même temps, il essayait de compositions plus étendues et plus sérieuses, telles que l'*Etourdi* et le *Dépit amoureux*, comédies excellentes pour l'époque, mais plus faibles pour Molière. Ces diverses pièces furent d'abord jouées en province, où les troubles de la Fronde l'avaient obligé de se retirer, et où nous ne le suivrons point à travers les vicissitudes de sa vocation de comédien ambulant.

Son retour à Paris fut un événement heureux pour sa fortune et surtout pour les progrès de son talent. S'il est un genre pour lequel l'étude des hommes réunis dans un vaste centre d'activité, d'émulation et d'intrigues soit non-seulement favorable, mais nécessaire, c'est la comédie. La plaintive élégie peut s'abriter partout; il y a longtemps que, dans les vallées les plus reculées de nos montagnes, les bergers, qui chantent leurs ranz des vaches, connaissent une poésie pastorale meilleure que celle de Florian; le drame intime et domestique naîtra peut-être dans

quelque cité ignorée de la province. Mais la comédie est malaisément provinciale. Il y eut des poètes comiques à Athènes, à Rome, à Paris; il n'y en eut point à Weimar. Dans les grands centres, les ridicules et les travers poussent et se multiplient comme les champignons en serre chaude. C'est là que la sottise et la vanité, ces deux inépuisables sources de comique, déploient leurs plus piquants effets. Les maladresses d'un paysan ou d'un petit bourgeois sont chose commune et de peu d'intérêt; mais les maladresses d'un courtisan, sans être nécessairement beaucoup plus rares, sont bien autrement amusantes. La gaucherie en habit de bure ne vaut pas la gaucherie en habit de cour. Comme certaines étoffes qui ont à la lumière des bougies et des lustres des reflets particuliers, il est des ridicules qui n'ont toutes leurs nuances, j'allais dire tous leurs chatoiements, qu'exposés au grand jour d'une civilisation raffinée et brillante. Il faut des contrastes à la comédie, et où donc y en a-t-il plus que dans ces villes populeuses dont on peut dire en général ce que Corneille disait de Paris :

L'effet n'y répond pas toujours à l'apparence;
On s'y laisse duper autant qu'en lieu de France,
Et, parmi tant d'esprits plus polis et meilleurs,
Il y croît des badauds autant et plus qu'ailleurs.
Dans la confusion que ce grand monde apporte,
Il y vient de tous lieux des gens de toute sorte,
Et dans toute la France il est fort peu d'endroits
Dont il n'ait le rebut aussi bien que le choix.

D'ailleurs la comédie, qui a déjà tant de peine à se ménager dans les grandes villes un peu de liberté, serait bien autrement à l'étroit dans un centre restreint.

Qu'on se figure Molière, faisant jouer les *Femmes savantes* dans un petit chef-lieu de sous-préfecture, dont le syndic ou le maire serait un Chrysale, époux d'une Philaminte. A Paris, les influences s'annulent les unes les autres, et les ridicules y étant trop nombreux pour se coaliser, il faut bien que la cabale des pédants applaudisse à la satire des hypocrites, en attendant que vienne son tour. Dans les petits centres, au contraire, le poète serait réduit à jouer des ridicules qu'on n'y aurait pas vus depuis deux ou trois générations. Aussi la comédie, pour rester actuelle, s'y fait-elle insaisissable et fugitive : elle se résout en cancans et se joue entre les lavandières de la fontaine.

Paris était donc à tous égards la vraie patrie de Molière . en y revenant il rentrait chez lui. Bientôt son génie s'y sentit au large ; il osa s'abandonner et voler de ses propres ailes : les *Précieuses ridicules* ne se firent pas attendre. Sans doute, lorsqu'il écrivait cette bluette immortelle, la voix intérieure lui disait à l'avance ce que devait lui crier ce vieillard du parterre : « Courage, Molière, voilà la vraie comédie. »

Des *Précieuses* au *Tartuffe*, c'est-à-dire du comique de mœurs finement observé et franchement rendu au haut comique, la distance était moins grande que de l'*Etourdi* aux *Précieuses*. Toutefois Molière mit quelque temps à la franchir. Il revint, dans *Don Garcie de Navarre,* au genre sérieux, pour lequel il avait un secret penchant; il fut distrait par la composition des *Fâcheux,* destinés aux grandes fêtes de Vaux, et fort occupé par la polémique à laquelle l'*Ecole des femmes* donna lieu.

Cette polémique apprit à Molière le danger qu'il y a à manier trop adroitement les armes de la raillerie; mais il ne se laissa point intimider, et, dans le temps même où il était l'objet de premières et vives attaques, il osait songer à se prendre à plus forte partie; il écrivait le *Tartuffe*. Les trois premiers actes en furent joués à la cour le 12 mai 1664, mais, sauf une seule représentation, il ne devait paraître librement sur la scène française que cinq ans plus tard, après d'autres chefs-d'œuvre, le *Festin de Pierre* et le *Misanthrope*, ses frères puînés.

Molière avait passé quarante ans quand il écrivit le *Tartuffe*. Il n'avait plus qu'une dizaine d'années à vivre et à travailler; mais il était dans toute la force de son génie, et ces dix années furent fécondes et bien remplies. Jusque-là il n'avait fait qu'étendre pas à pas le domaine de son art; enfin il le possédait et il pouvait s'y mouvoir à l'aise, passant tour-à-tour, selon les exigences du moment, de cette haute comédie qui fait réfléchir autant qu'elle fait rire à la pure gaîté de la farce, écrivant aujourd'hui pour les divertissements de la cour, demain pour un public qui avait besoin que le *Misanthrope* fût égayé du *Médecin malgré lui*, un autre jour méditant à loisir une de ces œuvres de haute volée, dont la postérité seule devait sentir tout le prix.

Mais partout on le retrouve lui-même. Ce serait tomber dans une grave erreur de penser qu'il ne faut chercher Molière que dans ses pièces les plus réfléchies. Sans doute le *Misanthrope* et le *Médecin malgré lui* sont des œuvres qu'il serait absurde de placer sur la même ligne : elles ne sont pas du même ordre de

grandeur, dirait Pascal; mais de même que les merveilles de la nature inanimée révèlent une main tout aussi puissante que celles de la nature animée, de même les moindres œuvres de Molière portent la marque de l'ouvrier à qui nous devons le *Tartuffe*. « Si l'on croit, disait Diderot, qu'il y ait beaucoup plus d'hommes capables de faire *Pourceaugnac* que le *Misanthrope,* on se trompe. »

Parcourez les pièces de Molière : partout vous trouverez, comme le faisait remarquer Boileau, quelque détail précieux dont on chercherait en vain l'analogue dans les grandes œuvres de moins grands poètes. C'est à l'*Amour médecin* que nous devons le mot fameux : « Vous êtes orfèvre, M. Josse. » C'est au *Médecin malgré lui* que nous devons cet autre mot non moins connu : « Et voilà justement ce qui fait que votre fille est muette. » Dans toutes, même dans celles qui paraissent le plus dépourvues d'intérêt sérieux, nous surprenons quelque trait de caractère, seulement indiqué parfois, mais qui suffit à révéler cette observation profonde, ou plutôt cette divination des choses humaines, qui fait le grand poète. Voyez dans l'*Amour médecin* ce père qui adore sa fille, qui mourrait si elle mourait, qui pleure comme un enfant en la voyant malade, qui, pour la soigner, fait accourir tous les médecins de Paris, qui lui promet tout, lui offre tout, lui donne tout, mais qui, lorsqu'elle fait signe que sa peine est une peine d'amour, n'entend pas et la quitte brusquement : « Va, fille ingrate, je ne veux plus te parler et je te laisse dans ton obstination. » Cette affection d'un père égoïste, qui aime sa fille pour lui, affection d'au-

tant plus tendre en paroles et abondante en protestations et caresses, d'autant plus prompte à s'alarmer qu'elle est plus égoïste, n'est-ce pas la nature humaine prise sur le fait? Ailleurs ce sera telle satire accablante, qui, pour n'exciter que le rire, ne perd rien de sa valeur philosophique et de son sens profond. Ce sera, dans le *Mariage forcé* (je ne sors pas des pièces que l'on place en seconde ou troisième ligne), le pyrhonien Marphurius consulté par le bourgeois Sganarelle, et lui apprenant que, toutes choses étant incertaines, il ne faut pas dire *je suis venu vous consulter*, mais *il me semble que je suis venu*, puis criant sous les coups de bâton qu'il en reçoit, et s'attirant cette réponse accablante : « Corrigez, s'il vous plaît, cette manière de parler. Il faut douter de toutes choses; et vous ne devez pas dire que je vous ai battu, mais qu'il vous semble que je vous ai battu. »

Mais ce à quoi on reconnaît surtout Molière, même dans ses œuvres les moins considérables, c'est à la verve qui ne tarit pas, à l'inépuisable fécondité de l'invention, à l'abondance des traits et des saillies comiques. A cet égard, il alla toujours grandissant. Bien loin de diminuer sa verve, l'âge l'augmenta. Le jour où Molière composa certaines scènes du *Tartuffe*, il donna sa mesure comme philosophe et moraliste; il put dès lors atteindre aussi haut; mais il ne lui fut plus possible de se surpasser. Comme poète comique et de verve, il eut le rare bonheur, non seulement de ne faiblir jamais, mais de se renouveler sans cesse, en sorte que sa carrière ressemble à une course de plus en plus rapide et pétulante, jusqu'au

moment où la mort l'interrompt brusquement. A ce moment-là il avait atteint au lyrisme comique.

Un critique que nous aimons à citer, parce que de tous les critiques français modernes, il est peut-être celui qui a ouvert le plus grand nombre de voies nouvelles, et que, sans rien perdre de sa finesse première, il n'a pas cessé un instant de gagner en naturel et en heureuse simplicité, M. Sainte-Beuve a déjà relevé ce fait, et le premier, à notre connaissance, il lui a donné toute l'attention qu'il mérite : « Molière, jusqu'à sa mort, dit-il, fut en progrès continuel dans la poésie du comique.... Il faut admirer ce surcroît toujours montant et bouillonnant de verve comique, très folle, très riche, très inépuisable, que je distingue fort, quoique la limite soit malaisée à définir, de la farce un peu bouffonne et de la lie un peu scarronesque où Molière trempa au début. Que dirai-je ? c'est la distance qu'il y a entre la prose du *Roman comique* et tel chœur d'Aristophane, ou certaines échappées sans fin de Rabelais. Le génie de l'ironique et mordante gaîté a son lyrique aussi, ses purs ébats, son rire étincelant, redoublé, presque sans cause en se prolongeant, désintéressé du réel, comme une flamme folâtre qui voltige de plus belle après que la combustion grossière a cessé, — un rire des dieux, suprême, inextinguible. C'est ce que n'ont pas senti beaucoup d'esprits de goût, Voltaire, Vauvenargues et autres, dans l'appréciation de ce qu'on a appelé les dernières farces de Molière. M. de Schlegel aurait dû le mieux sentir ; lui qui célèbre mystiquement les poétiques fusées finales de Caldéron, il aurait dû ne pas rester aveugle à ces fusées, pour le

moins égales, d'éblouissante gaîté, qui font aurore à l'autre pôle du monde dramatique. »

Déjà l'on aperçoit quelques traces de cette gaie et libre fantaisie dans le rôle remarquable du *Médecin malgré lui*. Le bûcheron Sganarelle, qui a fait ses classes jusqu'en sixième, et qui se souvient encore de quelques lambeaux de rudiment, finit par prendre goût à son métier de médecin. Son esprit inventif y trouve beau jeu, et, par plaisir plus encore que par nécessité, il se lance, il brode, il argumente, il pérore, il extrevague, il embrouille le cœur et les poumons; il va chercher au fond de sa mémoire quelque bribe rouillée de son latin d'autrefois, et la fait resservir à merveille, s'admirant lui-même de jouer si bien avec l'inconnu. Il n'est jamais meilleur que lorsqu'il prend à part le père de Lucinde, pendant qu'elle cause avec Léandre, l'amant déguisé en apothicaire, et qu'il lui dit gravement : « Monsieur, c'est une grande et subtile question entre les docteurs, de savoir si les femmes sont plus faciles à guérir que les hommes. Je vous prie d'écouter ceci, s'il vous plaît. Les uns disent que non; les autres disent qu'oui : et moi je dis que oui et non; d'autant que l'incongruité des humeurs opaques, qui se rencontrent au tempérament naturel des femmes, étant cause que la partie brutale veut toujours prendre empire sur la sensitive, on voit que l'inégalité de leurs opinions dépend du mouvement oblique du cercle de la lune.... etc. » Toutefois, ce n'était encore là qu'un essai timide : la fantaisie comique devait se déployer bien plus à l'aise et bien plus riche dans quelques-unes des dernières pièces de Molière, le *Bourgeois gentilhomme*, par exem-

ple, et la dernière de toutes, le *Malade imaginaire*, qui se termine par de véritables fusées de folle et d'étourdissante gaîté.

Etourdissante, disons-nous : Molière avait en effet grand besoin de s'étourdir. Pendant que sa verve se répandait ainsi en un rire sans fin, il souffrait à la fois et de ses chagrins domestiques et de la maladie qui devait l'emporter. Il semble qu'il ait cherché un refuge dans l'excès et l'ivresse du rire. Le contraste que nous avons déjà remarqué entre la gaîté de son génie et la tristesse de son cœur allait croissant. La vie de Molière ressemble à cette comédie d'Aristophane, où, au commencement, le général Lamachus fait les apprêts du combat, et revient, à la fin, las, blessé et vaincu; tandis que le bon bourgeois Dicaeopolis, après avoir fait pour lui et pour les siens la paix avec Sparte, donne un festin sur une autre partie de la scène, invite ses amis, dirige la cuisine, et, le repas servi, mange, boit, chante et s'enivre. Ce contraste entre les tristes labeurs de la guerre et les joies de la paix est toute la pièce : Aristophane le pousse aussi loin qu'il est possible, et la toile tombe quand il lui a donné sa dernière et sa plus vive expression. De même, dans le drame de la vie de Molière, le contraste entre le rire et les pleurs devient de jour en jour plus intense; puis la toile tombe aussi : Molière meurt au sortir d'une représentation comique, entre les bras de deux religieuses qu'il avait comblées de ses bienfaits.

Vous savez ce qui suivit sa mort; vous savez quelle lâche revanche prit ce siècle hypocrite sur les cendres de celui qui avait osé dessiner les traits de

Tartuffe. Vous savez comment l'archevêque de Paris, Harlay de Champvalon, prélat fameux par mille scandales, s'opposa à la sépulture de Molière. Vous savez avec quelle violence de langage de vénérables prélats vinrent plus tard s'associer aux clameurs de cette vengeance tardive. — Détournons nos regards de ce triste spectacle. Associée à l'inconduite d'un Harlay de Champvalon, l'intolérance est odieuse; associée aux vertus d'un Bossuet, elle est doublement triste et funeste. Molière, heureusement, n'est pas tombé au sortir de ce monde entre les mains de ses ennemis.

LEÇON DEUXIÈME.

Molière critique. — Ses théories littéraires.

MESSIEURS,

Nous avons essayé dans notre dernière leçon de tracer un tableau général de la vie et de l'œuvre de Molière. C'est une vue à grands traits que nous avons esquissée; nous allons maintenant en détacher certaines parties les unes après les autres, pour les voir de plus près. Dans nos séances prochaines, nous examinerons quelques-unes des pièces de Molière. Aujourd'hui nous voulons essayer de nous faire une idée des principes qui le dirigèrent. Il est des poètes sur lesquels une étude analogue à celle que nous allons tenter ne serait pas chose facile. Plusieurs semblent avoir écrit d'instinct, sans se rendre compte de ce qu'ils faisaient, et parmi ceux qui ont réfléchi, il n'en est qu'un petit nombre qui aient pris la peine de nous dire leur secret. Mo-

lière nous a facilité la tâche. Quelques-unes de ses pièces, les *Précieuses ridicules* et les *Femmes savantes*, ont une portée semblable à celle des *Satires* de Boileau ; d'autres, telles que la *Critique de l'Ecole des Femmes* et l'*Impromptu de Versailles,* renferment de réelles discussions de principes et toute une polémique littéraire mise en comédie.

Vous savez le rôle que joua l'hôtel de Rambouillet, au commencement du XVIIe siècle : centre d'une vie de société très brillante et très active, il devint bientôt le centre de la vie littéraire du temps.

L'influence de la société, lorsqu'elle est contrebalancée par celle de la famille, peut être très salutaire. La distinction des manières dont elle donne l'heureuse habitude, ajoute au charme des sentiments vrais et naturels qu'entretient le foyer de la famille, et ces sentiments à leur tour empêchent les convenances sociales de se perdre dans des raffinements puérils, fades, exagérés et menteurs.

Lorsque manque la famille, le souci de quelque grand intérêt religieux, scientifique ou politique peut encore servir de contrepoids aux préoccupations de la vie élégante.

Mais si tous les contrepoids font défaut, si la vie de société s'empare de l'homme tout entier, son influence a pour résultat de renverser l'ordre naturel des choses : de petits soins se transforment en sérieux devoirs; les fautes deviennent moins criminelles que les négligences,

les formes dispensent des sentiments, et l'art de plaire supplée à l'art d'aimer.

La haute société française du commencement du XVIIe siècle donna dans ces écarts. Les liens de la famille y étaient passablement relâchés, les hautes préoccupations religieuses ou scientifiques nulles ou peu s'en faut; et l'activité politique s'y rattachait rarement à quelque principe élevé : elle se perdait dans les intrigues auxquelles on dut la Fronde. Restait la vie de société : son influence exclusive produisit ses effets ordinaires.

Je ne voudrais pas dire trop de mal de la belle compagnie qui se réunissait à l'hôtel de Rambouillet. On en a tant dit déjà, trop peut-être. En faisant faire aux mœurs et aux lettres françaises l'apprentissage du bon ton, elle leur a rendu un éminent service; mais tous les apprentissages se paient et celui-là ne fit point exception. De peur de manquer le but on le dépassa. Pour être sûr de ne pas tomber dans le vulgaire, on alla jusqu'au précieux; l'honnête décence ne paraissant pas assez éloignée de l'ancienne liberté de propos, on poussa jusqu'à la pruderie, et ainsi du reste. Les esprits oisifs s'amusèrent à se raffiner. Toute leur activité se tourna en jeux galants, et l'on fit assaut de gentillesses mignardes.

Il arriva ce qui arrive toutes les fois que l'on néglige de conserver à chaque chose son importance relative : on tomba dans un genre faux et monotone, et à force de chercher l'élégance on rencontra la pédanterie.

Molière a la gloire d'avoir le premier fait sentir cette erreur et d'avoir ramené les esprits à un plus juste

sentiment de la véritable mesure. D'autres écrivains lui vinrent en aide, Boileau par ses satires, Racine par ses exemples; mais le succès de la première attaque rendit les autres faciles.

« J'étais, dit Ménage, à la première représentation des *Précieuses ridicules*, au Petit-Bourbon. Mlle de Rambouillet y était, Mme de Grignan, M. Chapelain et plusieurs autres de ma connaissance. La pièce fut jouée avec un applaudissement général; et j'en fus si satisfait, en mon particulier, que je vis dès lors l'effet qu'elle allait produire. Au sortir de la comédie, prenant M. Chapelain par la main : « Monsieur, lui dis-je, nous approuvions, vous » et moi, toutes les sottises qui viennent d'être criti- » quées si finement et avec tant de bon sens; mais » croyez-moi, pour me servir de ce que St. Rémi dit à » Clovis, il nous faudra brûler ce que nous avons adoré » et adorer ce que nous avons brûlé. » Cela arrriva comme je l'avais prédit, et, dès cette première représentation, l'on revint du galimatias et du style forcé. »

Molière ne fut que l'instrument d'une révolution qui était dans les esprits, et qui se serait opérée sans lui. L'hôtel de Rambouillet ne devait pas rester toujours le premier salon littéraire de la France; la cour aspirait à lui enlever cet honneur, et ce simple déplacement de centre devait avoir de grandes conséquences. M. Guizot a déjà remarqué qu'il y a une différence sensible, pour le développement du goût et des lettres, entre la protection d'un roi et celle d'une foule de courtisans, plus ou moins éclairés : si la protection royale impose des lois plus sévères, elle assujettit à une contrainte

moins habituelle; Racine, Boileau et Molière, lorsqu'ils avaient quitté Versailles, pouvaient vivre entre eux, et, délivrés de l'écrasante nécessité de plaire tous les jours à une multitude d'amateurs, ils pouvaient consulter plus librement leur sentiment naturel pour le vrai et le beau. Ces observations sont justes et fines; mais il faut y en ajouter une autre à laquelle j'attacherais plus d'importance encore. Louis XIV, en devenant le protecteur des belles-lettres, apporta un contrepoids à l'influence jusque-là unique de la vie de société. Il représentait la seule idée qui pût alors donner un but élevé à l'activité purement littéraire. Il représentait la France. Comme corps politique la noblesse n'était plus, et le peuple n'était pas encore; mais, comme état, comme puissance, la France venait, au travers de luttes séculaires, d'atteindre au sentiment de son indivisible unité. Ce fut ce sentiment que Louis XIV personnifia et qui fit son prestige : en lui vivait le génie d'une nation.

Aussi les représentants les plus distingués de la noblesse, du clergé et des lettres, purent-ils le servir en obéissant à un instinct, qui ne saurait être rangé dans le nombre des mobiles égoïstes. Quand Voiture célébrait la beauté de Julie d'Angennes de Rambouillet, il ne faisait que flatter une femme de mérite et de naissance; mais, en travaillant pour Louis XIV, les Montausier, les Bossuet, les Molière, durent avoir le sentiment, distinct ou confus, peu importe, qu'ils travaillaient pour quelque chose de plus qu'un homme. L'hôtel de Rambouillet n'ouvrit aux poètes que la carrière

des succès de mode et d'amour-propre; Louis XIV leur ouvrit celle de la gloire.

Ce fut là ce qui donna aux travaux des écrivains du XVIIe siècle un caractère sérieux, et les sauva de l'empire des frivoles coquetteries et des grâces affectées. Aussi ne nous hâtons pas de nous récrier, lorsque, dans la *Critique de l'Ecole des femmes*, Molière affirme que la grande épreuve littéraire est le jugement de la cour. Cette idée nous étonne aujourd'hui. Alors elle était l'indice d'un progrès.

Les *Précieuses ridicules* donnèrent donc le signal de la guerre au faux goût du temps; mais on n'en comprit pas immédiatement toute la portée. Ménage nous en fournit la preuve, lorsqu'il dit, dans le passage que nous venons de citer, que dès la première représentation on revint du galimatias et du style forcé. Ménage était un juge facile et prévenu, car, sans parler de tant d'auteurs d'un goût douteux qui continuèrent à fleurir, sans parler de ces pensions accordées aux hommes de lettre quatre ans après les *Précieuses ridicules*, et qui mettaient Molière bien au-dessous de Ménage, de Benserade, de Chapelain, de Cassagne et de l'abbé Cotin, combien n'y a-t-il pas encore de traces de faux goût dans les premières œuvres de Racine! Il n'est pas même sûr que Molière ait compris d'abord tout ce que signifiait la satire qu'il venait de lancer. On a discuté sur la question de savoir si, en écrivant les *Précieuses*, il avait en vue l'hôtel de Rambouillet ou telles imitatrices de province, qui enchérissaient naturellement sur la mode venue de Paris. A nos yeux, il est hors de doute, quoi qu'il en dise dans une préface

adroite et perfide, qu'il songeait bien réellement aux précieuses parisiennes; mais il nous paraît également certain que, soumis lui-même, sans qu'il s'en aperçût, à l'influence de son temps, il n'en voulait encore qu'aux excès du genre précieux, et que, à dose moyenne, il l'eût volontiers laissé passer. La lecture de la comédie héroïque intitulée *don Garcie de Navarre,* écrite par Molière environ deux ans après les *Précieuses,* ne laisse pas d'incertitude à cet égard. Voyez, par exemple, la manière dont done Ignès, abandonnée par un amant trop sensible aux attraits de done Elvire, se résigne et pardonne à sa rivale :

C'est un événement dont, sans doute, vos yeux
N'ont point pour moi, madame, à quereller les cieux.
Si les faibles attraits qu'étale mon visage
M'exposaient au destin de souffrir un volage,
Le ciel ne pouvait mieux m'adoucir de tels coups,
Quand, pour m'ôter ce cœur, il s'est servi de vous.

Lorsqu'il écrivait ces six vers et bien d'autres pareils, Molière n'en était pas encore au point où il en vint plus tard; il n'eût pas encore pu écrire cette fameuse page du *Misanthrope :*

Ce style figuré, dont on fait vanité,
Sort du bon caractère et de la vérité;
Ce n'est que jeu de mots, qu'affectation pure,
Et ce n'est point ainsi que parle la nature.
Le méchant goût du siècle en cela me fait peur;
Nos pères, tout grossiers, l'avaient beaucoup meilleur;
Et je prise bien moins tout ce que l'on admire,
Qu'une vieille chanson que je m'en vais vous dire.

Si le roi m'avait donné
Paris, sa grand'ville,
Et qu'il me fallût quitter
L'amour de ma mie,

Je dirais au roi Henri :
Reprenez votre Paris;
J'aime mieux ma mie, ô gué!
J'aime mieux ma mie.

La rime n'est pas riche, et le style en est vieux :
Mais ne voyez-vous pas que cela vaut bien mieux
Que ces colifichets dont le bon sens murmure;
Et que la passion parle là toute pure.

Les yeux de Molière ne s'ouvrirent donc que petit à petit; ceux du public plus lentement encore, et ce ne fut qu'assez tard dans le XVIIe siècle, qu'on se dépouilla tout-à-fait du genre précieux.

Est-ce à dire que par cette lente révolution du goût, dont l'honneur revient en grande partie à Molière, le XVIIe siècle ait complètement rompu avec lui-même, et que le ton des œuvres les plus pures de Racine ne rappelle en rien celui des poètes qui s'inspiraient de l'hôtel de Rambouillet? Non pas : le changement qui s'opéra ne fut pas un changement du blanc au noir; la couleur générale resta la même, mais les fausses teintes disparurent.

Chacun connaît la déclaration d'amour qu'Alexandre, dans la tragédie de Racine, fait à la princesse Cléophile; elle est souvent citée comme un exemple de ce bel esprit dans lequel Racine trempa au début :

Les beautés de la Perse à mes yeux présentées,
Aussi bien que ses rois, ont paru surmontées :
Mon cœur, d'un fier mépris armé contre leurs traits,
N'a pas du moindre hommage honoré leurs attraits.
Amoureux de la gloire, et partout invincible,
Il mettait son bonheur à paraître insensible.
Mais, hélas! que vos yeux, ces aimables tyrans,
Ont produit sur mon cœur des effets différents!

Ce grand nom de vainqueur n'est plus ce qu'il souhaite;
Il vient avec plaisir avouer sa défaite :
Heureux si, votre cœur se laissant émouvoir,
Vos beaux yeux à leur tour avouaient leur pouvoir!

Y a-t-il une grande différence entre cette déclaration d'amour, et telle autre que nous trouvons dans les pièces de Racine, écrites après l'épuration de son talent, celle de Xipharès à Monime, par exemple?

Hé quoi, belle Monime,
Si le temps peut donner quelque droit légitime,
Faut-il vous dire ici que le premier de tous
Je vous vis, je formai le dessein d'être à vous,
Quand vos charmes naissants, inconnus à mon père,
N'avaient encore paru qu'aux yeux de votre mère?
Ah! si par mon devoir forcé de vous quitter,
Tout mon amour alors ne put pas éclater,
Ne vous souvient-il plus, sans compter tout le reste,
Combien je me plaignis de ce devoir funeste?
Ne vous souvient-il plus, en quittant vos beaux yeux,
Quelle vive douleur attendrit mes adieux?
Je m'en souviens tout seul : avouez-le, madame,
Je vous rappelle un songe effacé de votre âme.
Tandis que loin de vous, sans espoir de retour,
Je nourrissais encore un malheureux amour,
Contente et résolue à l'hymen de mon père,
Tous les malheurs du fils ne vous affligeaient guère.

Si vous vous adressez à un critique français il trouvera la différence très grande; mais, aux yeux d'un critique étranger, d'un critique allemand, par exemple, elle risquera fort de paraître assez minime. Le critique étranger et le critique français auront raison l'un et l'autre. La différence est minime en ce sens que ces deux déclarations supposent entre les deux sexes des relations semblables. Dans l'une et dans l'autre, on remarque les mêmes précautions pour ne rien brusquer,

pour éviter toutes les expressions qui, n'étant pas suffisamment préparées et ménagées, fourniraient aux héroïnes une occasion légitime d'interrompre et de se récrier. Dans l'une et dans l'autre, il s'agit de charme, d'attraits, de beaux yeux : le compliment sert de passeport à l'amour. Alexandre et Xipharès envisagent leur passion comme une faiblesse dont ils s'excusent; et la personne pour laquelle ils soupirent, paraît une sorte de divinité peu traitable, dont ils implorent l'amour, non comme un sentiment heureux de s'avouer et de s'abandonner, mais comme une faveur : ils semblent moins désirer une compagne qu'aspirer à une conquête. D'un autre côté, la différence est très grande, parce que, sous des formes analogues, ces deux déclarations expriment, l'une un sentiment factice et de pure imagination, l'autre un sentiment vrai et du cœur. Il importe peu que l'on suppose à Alexandre une véritable passion; il ne parle qu'en homme habitué à manier la flatterie amoureuse, et Cléophile pourrait répondre en se bornant à taquiner le héros macédonien sur ses propos d'amour galants et bien tournés. Monime n'a à reprocher à Xipharès aucune gaucherie; mais elle ne saurait lui répondre que sérieusement et en livrant le secret de son cœur. Dans les deux cas, c'est un langage discret et raffiné; mais dans l'un c'est l'amour qui s'en sert, et dans l'autre cette fausse image de l'amour que l'on appelle la galanterie, et qui n'est le plus souvent qu'un des mille jeux de la politesse. Le critique français, qui y est fort habitué, distingue aussitôt s'il exprime le sentiment ou s'il en dissimule l'absence, car il sert également à cette double fin;

le critique allemand habitué au contraire à entendre l'amour parler une langue à part, une langue idéale, née des exaltations solitaires de l'âme, a peine à s'y reconnaître.

Un second exemple achèvera de faire comprendre la portée de la révolution du goût qui s'opéra au XVIIe siècle.

Dans *Don Garcie de Navarre,* comédie héroïque, dont le sujet fut emprunté par Molière à la littérature italienne, il y a une situation des plus dramatiques. Don Garcie est un amant jaloux, première ébauche du Misanthrope. Vingt fois il a offensé done Elvire de ses soupçons; vingt fois elle a pardonné. Mais don Garcie est incorrigible. Un jour, par une porte entr'ouverte, il la voit en conversation intime avec un jeune cavalier. Il n'a pas le temps de reconnaître sous le costume du cavalier done Ignès, l'amie de done Elvire, et il éclate en reproches insultants. Done Elvire profite de l'occasion pour soumettre le jaloux à une cruelle épreuve. Elle lui demande de la croire innocente sur parole, et dans ce cas elle lui promet sa main; s'il exige des preuves, elle les fournira; mais elle ne reverra plus don Garcie. L'auteur italien, Cigognini, poète de peu de renom, et en tout cas bien inférieur à Molière, n'a point mal rendu cette situation remarquable.

Voici comment il fait parler l'héroïne, qui dans sa pièce s'appelle Delmire.

DELMIRE.

« Si vous voulez vous contenter de mon serment

pour seule preuve de mon innocence, je suis prête à accomplir la parole que je vous ai donnée de devenir votre épouse.

RODRIGUE.

» La belle proposition!

DELMIRE.

» Doucement, seigneur! je vais vous contenter. Oui, si vous voulez m'en croire, si vous voulez vous rendre à mes serments, fondés sur la vérité, je suis prête à vous donner ma main. Mais si vous exigez de moi une justification dans les formes, si vous voulez voir les preuves de mon innocence, que je vous ferai voir plus clair que le jour, ne prétendez plus au cœur de Delmire; oubliez même que vous l'avez connue, et perdez pour jamais le souvenir de cette malheureuse princesse, que son innocence et sa vertu n'ont pu défendre contre votre injustice. Je ne puis croire que vous ayez le moindre sentiment d'estime pour moi, si vous ne m'en donnez aujourd'hui une preuve, en me jugeant digne de devenir votre épouse, en me croyant vertueuse sur ma parole, malgré les apparences qui déposent contre moi. Hâtez-vous, seigneur, déterminez-vous. Je ne veux point paraître plus longtemps coupable, pas même à vos yeux, quoique je connaisse la passion qui vous aveugle. Voici l'instant fatal qui doit terminer tous mes malheurs. »

Voici maintenant cet énergique discours rendu en vers dans la pièce de Molière :

Il faut que de nous deux le destin s'accomplisse :
Vous êtes maintenant sur un grand précipice,

Et ce que votre cœur pourra délibérer
Va vous y faire choir, ou bien vous en tirer.
Si, malgré cet objet qui vous a pu surprendre,
Prince, vous me rendez ce que vous devez rendre,
Et ne demandez point d'autre preuve que moi,
Pour condamner l'erreur du trouble où je vous voi;
Si de vos sentiments la prompte déférence
Veut sur ma seule foi croire mon innocence,
Et de tous vos soupçons démentir le crédit,
Pour croire aveuglément ce que mon cœur vous dit,
Cette soumission, cette marque d'estime,
Du passé dans ce cœur efface tout le crime;
Je rétracte, à l'instant, ce qu'un juste courroux
M'a fait, dans la chaleur, prononcer contre vous;
Et si je puis un jour choisir ma destinée,
Sans choquer les devoirs du rang où je suis née,
Mon honneur, satisfait par ce respect soudain,
Promet à votre amour et mes vœux et ma main.
Mais prêtez bien l'oreille à ce que je vais dire : etc., etc.

Ces vers n'ont pas la perfection de ceux de Racine; mais ils ne sont guère entachés de bel esprit, et le ton qui y règne est assez bien celui de la poésie dramatique au XVIIe siècle, pour qu'il soit possible de les prendre pour exemple.

Ce sont les mêmes sentiments, souvent les mêmes expressions que dans l'auteur italien, et pourtant quelle différence! L'héroïne italienne va droit au but et appelle les choses par leur nom; elle reproche à son jaloux *la passion qui l'aveugle*; l'héroïne française parle de *l'erreur du trouble où elle le voit.* La première n'a pas peur de ce beau mot d'*épouse;* l'autre fait un détour pour l'éviter : elle promet *ses vœux et sa main.* La première se hâte et ne perd aucune parole, elle craindrait de paraître plus longtemps coupable si elle

disait un seul mot inutile; l'autre n'est sans doute pas moins impatiente de se sentir justifiée aux yeux d'un homme qu'elle aime; mais elle ne sacrifiera rien, même à son impatience, des expressions détournées et des périphrases choisies qu'exige la haute distinction de son langage.

Evidemment la réforme du goût inaugurée par Molière ne fut qu'une demi-révolution. Elle ne tendit pas à désorienter l'esprit français en l'enlevant à ses habitudes et en le forçant à prendre un ton qui ne pouvait pas être le sien. Elle discrédita le bel esprit gratuit et maniéré, mais sans porter atteinte aux exigences recherchées de la vie de société. Après comme avant, cette pudeur ombrageuse d'un esprit délicat pour lequel la dignité n'existe pas en dehors de l'élégance, fut un des besoins de la haute poésie. Ainsi la poésie française ne changea pas complètement de ton : elle chanta des airs semblables et toucha les mêmes cordes, mais sans fausset et en attaquant la note avec justesse.

Tous les peuples donnent à l'expression des sentiments naturels une tournure conforme à leur génie et à leurs mœurs. Ils les envisagent à leur point de vue, et ils en ont le droit. Mais on doit souhaiter que le point de vue particulier à chaque peuple ne s'exagère pas jusqu'à prévaloir sur le sentiment, qui est commun à tous. Le triomphe de l'art et du goût est que chacun soit à la fois fidèle à son génie dans ce qu'il a d'original, et à la nature humaine dans ce qu'elle a d'universel. Avant Molière, l'esprit français ne songeait qu'à se satisfaire lui-même. Après Molière, il

suivit les grandes voies naturelles, mais non sans y tracer son sentier à part. Telle est la vraie portée de cette réforme du goût, que commencèrent les *Précieuses ridicules*.

La lutte engagée par Molière contre le faux goût eut un résultat pour nous bien précieux. La hardiesse de ses premières attaques lui fit de nombreux ennemis. Il eut l'imprudence de leur fournir des armes par la liberté de quelques scènes de son *Ecole des femmes*. De là une polémique qui obligea Molière à se défendre et qui nous a valu deux pièces d'un genre tout particulier, la *Critique de l'Ecole des femmes* et l'*Impromptu de Versailles*. Dans la seconde, Molière se moque avec beaucoup d'esprit de la déclamation prétentieuse de ses rivaux, les acteurs de l'Hôtel de Bourgogne, qui étaient les interprètes de ses ennemis. En faisant répéter sa troupe devant lui, il indique les principes naturels de la véritable déclamation, et, chose intéressante, les principes de Molière se rencontrent à merveille avec ceux qu'expose Shakespeare, par la bouche de Hamlet. Ils ne peuvent, ni l'un ni l'autre, assez répéter le grand mot : la nature, toujours la nature. La première, la *Critique de l'Ecole des femmes*, est une pièce charmante, pleine de saillies et d'esprit, dont le sujet, en apparence bien restreint, a pourtant fourni à Molière d'admirables ressources. Rien de plus animé que cette simple conversation sur quelques questions littéraires, qui suffit à Molière pour dessiner avec une rare finesse de touche plusieurs types heureux, pleins

d'intérêt et de vie. Après une discussion des plus piquantes sur les indécences dont l'*Ecole des femmes* était accusée, arrive un poète nommé Lysidas. Comme s'il voulait, avant de se prononcer, prendre l'air de la maison, il affecte une profonde estime pour Molière; puis, encouragé par les attaques dont il le voit l'objet, il prend l'attitude d'un homme qui se tait pour ménager un confrère, et il se fait tant prier, qu'il est bien obligé à la fin de se faire une douce violence et de dire tout le mal qu'il pense de l'œuvre de son rival.

Lysidas offre de prouver que l'*Ecole des femmes* est contraire à toutes les règles, et il invoque l'autorité d'Aristote et d'Horace. Uranie et Dorante, les deux défenseurs de Molière, lui répondent ainsi :

URANIE.

« Je vous avoue que je n'ai aucune habitude avec ces messieurs-là, et que je ne sais point les règles de l'art.

DORANTE.

» Vous êtes de plaisantes gens avec vos règles dont vous embarrassez les ignorants, et nous étourdissez tous les jours. Il semble, à vous ouïr parler, que ces règles de l'art soient les plus grands mystères du monde; et cependant ce ne sont que quelques observations aisées, que le bon sens a faites sur ce qui peut ôter le plaisir que l'on prend à ces sortes de poèmes; et le même bon sens qui a fait autrefois ces observations les fait aisément tous les jours, sans le secours d'Horace et d'Aristote. Je voudrais bien savoir si la

grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire, et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi un bon chemin. Veut-on que tout un public s'abuse sur ces sortes de choses, et que chacun ne soit pas juge du plaisir qu'il y prend?

URANIE.

» J'ai remarqué une chose de ces messieurs-là : c'est que ceux qui parlent le plus des règles, et qui les savent mieux que les autres, font des comédies que personne ne trouve belles.

DORANTE.

» Et c'est ce qui marque, madame, comme on doit s'arrêter peu à leurs disputes embarrassées. Car enfin, si les pièces qui sont selon les règles ne plaisent pas, et que celles qui plaisent ne soient pas selon les règles, il faudrait, de nécessité, que les règles eussent été mal faites. Moquons-nous donc de cette chicane, où ils veulent assujettir le goût public, et ne consultons dans une comédie que l'effet qu'elle fait sur nous. Laissons-nous aller de bonne foi aux choses qui nous prennent par les entrailles, et ne cherchons point de raisonnement pour nous empêcher d'avoir du plaisir. »

La plupart des poètes qui ont eu un succès quelconque et dont on a contesté les lauriers pour des raisons bonnes ou mauvaises, ont tenu un langage analogue à celui de Molière. Ils ont ri des efforts de leurs adversaires et se sont bornés à leur répondre : « Et cependant j'ai réussi. »

Mais dans Molière il y a là autre chose qu'un argument toujours facile à invoquer. Cette page renferme

le principe de sa poétique, et, s'il faut en dire notre pensée, quoique jeté en l'air dans une scène de comédie, il est digne d'un examen attentif autant que les théories de Boileau, plus doctement exposées. Au risque de l'amplifier inutilement, nous y ajouterons quelques réflexions.

La doctrine de Molière est très simple ; elle se compose de deux articles : par le premier il annule l'autorité des règles ; le second la remplace par celle du public.

Nier l'autorité des règles, c'était se poser en travers du courant qui entraînait les esprits. Presque tout le monde alors les prenait au sérieux ; le nombre des hommes qui les réduisaient, comme Molière, à quelques observations de bon sens, était peu considérable. On y croyait comme à des lois absolues, et même comme à d'efficaces recettes. De tout temps la critique française a jugé le rôle d'interprète peu digne d'elle, et a prétendu à l'honneur de régenter. Aussi le peuple le plus spirituel du monde, le peuple français, est-il celui qui a donné, dans le domaine de la critique, le plus d'exemples de pédanterie. On a voulu, non pas inspirer le goût, mais l'inculquer ; on a réduit l'art en préceptes, et pour lui, comme pour la religion, c'est-à-dire pour les deux choses qu'il est le moins possible de réglementer, pour deux puissances divines, qui perdent tout en perdant la liberté et la vie, on a fait..... des catéchismes. Des hommes de talent et de goût, animés parfois d'un noble enthousiasme, s'y sont laissé prendre en grand nombre. Du Bellay, le second de Ronsard, en appelant la France à une nouvelle activité

littéraire, en traça d'avance le programme, dans un catéchisme poétique, connu sous le nom de *Défense et illustration de la langue française*. Malherbe, l'heureux adversaire de Ronsard, opposa programme à programme, catéchisme à catéchisme. Boileau, qui avait sans doute de l'esprit et du bon sens, a nui à la justesse des observations de son *Art poétique*, en leur donnant cet air d'autorité, qui sent la férule et le catéchisme. Laharpe n'a pas fait autre chose, dans son volumineux *Lycée*, que d'appliquer à tout l'ensemble de l'histoire littéraire les règles du catéchisme qu'il avait appris de Boileau. Que sont les préfaces des tragédies de Voltaire, malgré tout ce qu'elles renferment de judicieux et de piquant? catéchisme. Qu'est-ce enfin que cette préface de Cromwell, par laquelle Victor Hugo, un poète assurément, a préludé à ses réformes dramatiques? Un catéchisme diamétralement opposé à celui de Boileau-Despréaux, mais un catéchisme encore. On s'étonne que la révolution française ait commencé par une déclaration des droits de l'homme; mais ne voit-on pas que c'est là un des tics du génie français, et qu'il n'a fait en cela que ce qu'il avait fait cent fois? Toutes les révolutions littéraires de la France ont eu pour point de départ une déclaration des droits et des devoirs du poète.

Molière est un des rares écrivains du XVIIe siècle qui aient secoué ce joug et qui s'en soient vantés. Boileau fut son ami, non son maître; Molière profita de ses avis comme il profitait des avis de tous; mais il ne se laissa jamais lier par une rhétorique, si excellente fût-elle. Il lui importait assez peu d'écrire d'une ma-

nière conforme aux préceptes d'autrui ; l'essentiel pour lui était d'écrire d'une manière conforme à sa pensée.

Un frère de Boileau, Boileau-Puimorin, s'était permis un jour de critiquer *la Pucelle* en présence de Chapelain. « C'est bien à vous d'en juger, lui dit Chapelain, vous qui ne savez pas lire. » Cette impertinence fut suivie d'une vive réplique : « Je ne sais que trop lire, depuis que vous faites imprimer. » Racine et Boileau, le poète, trouvèrent cette répartie si bonne qu'ils en firent aussitôt l'épigramme suivante :

Froid, sec, dur, rude auteur, digne objet de satire,
De ne savoir pas lire oses-tu me blâmer ?
Hélas ! pour mes péchés, je n'ai que trop su lire
Depuis que tu fais imprimer.

« Mon père, dit à ce sujet Louis Racine, représenta que, le premier hémistiche du second vers rimant avec le précédent et avec l'avant-dernier vers, il valait mieux dire *de mon peu de lecture*. Molière décida qu'il fallait conserver la première façon : « Elle est, lui dit-il, la plus naturelle ; et il faut sacrifier toute régularité à la justesse de l'expression ; c'est l'art même qui doit nous apprendre à nous affranchir des règles de l'art.»

Ce trait, quoiqu'il ne porte que sur un détail minime, montre bien la différence entre cette fausse rhétorique, qui juge d'après des règles, et la vraie rhétorique, qui, ne faisant de l'éloquence que la peinture de la pensée, comme dit Pascal, cherche sa loi dans la pensée même.

Mais tandis que d'un côté Molière affranchit l'art, de l'autre il l'asservit. Pour lui, la grande règle de toutes

les règles est de plaire, et le jugement du public est un jugement sans appel.

Ainsi Molière entend régler son style sur sa pensée, et sa pensée sur le goût public.

De nos jours on a fait précisément l'inverse. On a réclamé pour le poète je ne sais quelle inviolabilité; on a voulu le soustraire à la juridiction de la foule, et, sous prétexte que l'art est sacré, lui assurer une liberté chimérique. Que n'a-t-on pas dit sur l'émancipation de l'art! Si quelque lecteur arriéré s'avise de faire d'humbles remontrances, de dire, par exemple, que la donnée de tel roman de M. Feydeau pourrait bien n'être pas suffisamment morale, ou que M. Victor Hugo risque de s'abuser en employant son beau génie à célébrer les ébats d'un crapaud dans la boue, comme il le fait dans la *Légende des Siècles*, il ne manque pas de s'élever des voix pour lui imposer silence: « Cela ne te regarde pas, critique malencontreux! Quoi! juger des fantaisies du poète. C'était bon du temps de Racine et de Boileau, gens de mérite, sans doute, mais qui n'entendaient rien à l'esthétique. L'art n'a plus à compter avec le vulgaire; il n'est plus dans l'enfance; il est majeur, il est libre, il est sans limites, il est divin, il sanctifie ce qu'il touche. Tout ce que le public peut attendre de notre condescendance, c'est que nous lui permettions d'examiner si le poète a réussi à rendre sa pensée. Mais quant à cette pensée elle-même, elle ne relève que de Dieu. » Voilà la théorie que l'on a opposée de nos jours à celle de Molière, et les prétentions qui ont succédé à sa modestie. Elles ont eu pour résultat, comme Rigault, le critique excellent que les

Débats ont perdu, le fait observer dans un article plein de finesse et de bon sens, de dérouter le public et de le désarmer. Aujourd'hui les œuvres les plus étranges le prennent au dépourvu et se font un succès de surprise.

Il est permis de penser que la position faite par Molière au poète, plus humble en apparence, est en réalité plus digne et plus salutaire.

Le poète qui s'affranchit de toute espèce de tutelle assujettit l'art aux caprices de son imagination, et il n'est que conséquent avec lui-même, lorsqu'il divinise sa fantaisie. S'il voulait l'être jusqu'au bout, il enlèverait au public tout droit de critique, sur la forme comme sur le fond, car la forme n'existe point pour elle-même : elle fait partie de la pensée. Ainsi la grâce que l'on nous accorde est illusoire, et l'on aurait le droit de nous la retirer, comme le reste. Ce petit bout d'estime que, du haut de sa grandeur, le poète nous témoigne encore, ne trahirait-il pas quelque reste d'humaine faiblesse ? Le poète est dieu, ou, tout au moins, il est prophète. Mais il est des prophètes qui n'aiment point à prêcher dans le désert ; et, pour tout dire en un mot, le poète-dieu n'est pas fâché de trouver sur la terre des éditeurs, des acheteurs, des lecteurs et des adorateurs. Il a beau dire : l'art est sacré; il a peur que personne n'y touche.

La position de Molière est au moins franche. Il avoue sans honte l'ambition de plaire; il se soumet au jugement de la foule et compte sur son bon sens. Il ne demande qu'à être corrigé, et, jus-

qu'au bout de sa féconde carrière, il se fait le disciple du parterre. Les avis d'une simple servante, les impressions dont il surprend la trace sur le visage d'enfants qu'il fait assister à ses répétitions, tout lui est précieux; de tout il sait tirer des leçons. Noble et touchante modestie d'un grand homme, qui, au lieu de vouloir commander à la nature, n'a d'autre souci que de s'y conformer.

Sans doute il y a moyen d'abuser de la doctrine de Molière. On peut plaire en flattant des préférences trop exclusives, des penchants secrets et mauvais. Il se pourrait que Molière lui-même eût cherché par quelques complaisances de ce genre des succès trop faciles. Mais, au moins, dans ses grandes œuvres, ne descend-il guère à ces petits moyens; et, l'eût-il fait plus souvent, il importerait assez peu. Son exemple ne prouverait pas contre sa théorie.

Plaire en faisant appel à des goûts équivoques, c'est ne plaire qu'à demi. De sûrs indices font bientôt reconnaître si le succès est de bon aloi, et les succès que l'on n'ose pas avouer ne durent pas longtemps.

Grâce à Dieu, l'homme est ainsi fait que ce qu'il a de bon subsiste, et que ce qu'il a de mauvais se modifie et se transforme. La vertu dépend peu de la mode; ce qui était honorable hier le sera aussi aujourd'hui et demain; mais les diverses formes du mal et de l'erreur sont obligées de se renouveler. Le luxe a ses modes, le faux goût a les siennes, l'orgueil et le vice ont aussi les leurs. Les travers

qui règnent un jour ne tardent pas à être atteints par le ridicule, et cèdent la place à d'autres ; d'où il suit que pour pratiquer réellement la doctrine de Molière, il faut intéresser des sentiments assez nobles pour n'être pas passagers.

C'est donc à tort que l'on croirait flétrir la doctrine de Molière en l'appelant la théorie du succès. Il suffit de la prendre dans son vrai sens pour qu'elle repose aussi sur une base durable, et qu'elle ne le cède à aucune en dignité et en élévation.

Ah ! quelle heureuse fortune pour l'art que le joug du bon sens, non du bon sens de celui-ci ou de celui-là, mais du bon sens de la foule, qui, comme le veut Molière, se laisse prendre par les entrailles et ne cherche point de raisonnement pour s'empêcher d'avoir du plaisir ! Ce bon sens-là est l'expression la plus naïve et la plus juste de la nature ; certaines finesses peuvent lui échapper ; mais il s'égare rarement : instinct de tous, conscience générale de l'humanité, il est de tous les guides le moins trompeur.

Les grandes œuvres poétiques, d'ailleurs, ne sont pas celles que le poète combine dans le silence du cabinet, animé d'un enthousiasme solitaire. Il lui faut des échos, des voix qui répondent à sa voix et la soutiennent. Le poète entonne ; mais le peuple doit prendre part à ses chants et en répéter les refrains avec lui. S'il ne s'établit pas entre lui et le public une correspondance mystérieuse, s'ils ne s'enflamment pas mutuellement, le poète faiblira ou se perdra dans de bizarres symphonies, dont il aura seul le secret. Voyez les anciens bardes : ils ne chantaient pas seuls, et si,

de siècle en siècle, l'écho de leurs chants a retenti jusqu'à nous encore vibrant et sonore, c'est qu'il n'était pas l'écho d'une voix perdue, mais bien d'un immense concert, d'un chœur unanime, dont la puissante harmonie a couvert tous les faux tons. Le barde assis à la table du chef, honoré d'une place à sa droite, n'est pas l'unique poète de l'assemblée; tous les convives le sont; tous chantent du cœur ce qu'il va chanter des lèvres. Malheur à lui s'il trahit la pensée commune, s'il est infidèle aux traditions antiques ! Interprète sublime, malheur à lui s'il veut faire prévaloir sa fantaisie sur le sentiment unanime ! — Les conditions de la poésie ont-elles changé dès lors? Dans la forme, oui. A cet égard elles sont devenues cruellement prosaïques. Le poète n'a plus de lyre; il écrit comme le vulgaire, peut-être avec une plume qui crie et sur un papier qui boit l'encre. Les chefs invitent à leurs festins plutôt le financier que le barde : au lieu de la part d'honneur qui lui était autrefois réservée, il touchera peut-être une pension au moyen de bons payables à vue. Mais, si les accessoires ont changé, l'essentiel est demeuré le même. Aujourd'hui encore, le poète a besoin, non-seulement des critiques, mais de la collaboration de la multitude. Il a reçu du ciel la mission d'exprimer ce que chacun dirait, si chacun possédait cette baguette magique, qui donne une forme vivante aux sentiments confus, et qui du chaos fait éclore la pensée. Les inspirations de l'isolement peuvent produire quelque curiosité littéraire; mais le vrai poète est semblable à Antée; il n'a de force qu'autant qu'il est appuyé.

Aux yeux de quelques personnes, il est regrettable que Molière ait paru lui-même sur les planches; et nous éprouvons je ne sais quel sentiment pénible lorsque Boileau nous rappelle que ce grand homme s'enveloppait dans le sac de Scapin. L'Académie française, dit-on, lui offrit un de ses fauteuils, à la condition qu'il ne parût plus sur la scène. C'était vouloir qu'il renonçât à ce qui fit sa force. La supériorité de Molière tint en partie à ce que, plus que tout autre, plus que Racine, plus que Corneille surtout, il entretint avec son public des rapports intimes et de tous les jours. Molière, membre de l'Académie française, et y paraissant dans son fauteuil plus souvent que sur les planches de son théâtre, c'eût été Samson dépouillé de sa chevelure, et prisonnier chez les Philistins.

Emanciper la poésie ! De toutes les rêveries qui ont fait leur chemin de nos jours, il n'en est pas de plus singulière, sauf peut-être celle de l'émancipation de la femme : deux théories solidaires l'une de l'autre. De quoi veut-on les émanciper ? de ce qui fait leur charme et leur gloire : on veut les dispenser de plaire. Mais elles n'y trouveront leur compte ni l'une ni l'autre. Esclaves, elles avaient des maîtres soumis; maîtresses, elles n'auront plus que des sujets rebelles.

Qu'est-ce que ce poète qui, vivant pour lui-même, étranger à ce qui fait battre nos cœurs, descend de temps à autre jusqu'à nous et s'écrie : « Je suis le poète; voici ce que la muse m'a révélé, prosternez-

vous et applaudissez? » Oh! que j'aime mieux le poète du bon vieux temps, qui ne croyait pas s'humilier en écoutant les voix de la terre, et dont les plaintes, les colères, les jeux et les chants de victoire n'étaient que l'image embellie de tout ce qui faisait tressaillir les âmes ! Il ne donnait pas de leçons ; mais il entretenait le feu sacré; il soutenait les courages, il prolongeait les souvenirs, il nourrissait les enthousiasmes, il renouvelait les sources de la vie. Sa part était plus modeste, mais elle était meilleure. Le jour où Théroulde, l'antique troubadour, entonna la chanson de Roland, il n'y eut pas un chevalier, parmi tous ceux qui l'entendirent, qui ne se sentît le cœur de Roland, et les preux du moyen âge en gardèrent un long souvenir. Le jour où Molière peignit les jalousies d'Alceste, il souffrait d'un mal dont plusieurs souffraient avec lui, et, depuis deux cents ans, aucun de ceux qui ont aimé comme Alceste n'a entendu sans émotion ses reproches à Célimène. Le jour où Musset adressa au Christ cette prière pénétrante, ce cantique du regret, magnifique prélude d'une œuvre impure, tous les cœurs dévorés de ce besoin d'aimer, châtiment du ciel, qui surprend à la dernière heure les âmes que le vice a flétries, tous ont répété sa prière avec pleurs et sanglots. Le jour où Victor Hugo s'assit pour chanter sur la tombe de sa fille, tous les pères qui portent le deuil d'un enfant ont uni leurs larmes aux siennes; mais le jour où le même auteur, transporté dans un monde inconnu, entendit les oracles de la *Bouche d'Ombre*, il était seul, doublement seul,

hélas ! puisqu'à la solitude de la pensée s'ajoutait la solitude de l'exil, et sa voix s'est perdue dans le vide.

Elle est bien simple la poétique de Molière ; mais elle n'est ni étroite ni superficielle ; elle est humaine.

LEÇON TROISIÈME.

Le Tartuffe.

MESSIEURS,

Nous suivrons avec Molière la même méthode qu'avec Corneille et Racine : avant d'aborder les questions générales, nous étudierons quelques-unes de ses pièces, le *Tartuffe,* le *Misanthrope*, les *Femmes savantes*. Commençons par la première.

Molière s'est attaqué plus d'une fois à l'hypocrisie. Dans le temps où l'interdit pesait sur le *Tartuffe*, il prit lui-même la défense de son œuvre dans le cinquième acte du *Festin de Pierre*, en faisant exposer par don Juan, avec une froide impudence, tous les avantages qu'il y avait à entrer dans la confrérie des faux dévots. Don Juan n'était espagnol que de nom. En le faisant figurer sur la scène, Molière ne perdait pas la France de vue : il s'en servait, comme Lesage s'est servi

de Gil-Blas, pour porter à ses ennemis des coups détournés et d'autant plus sûrs.

« Aujourd'hui, disait don Juan, la profession d'hypocrite a de merveilleux avantages. C'est un art de qui l'imposture est toujours respectée ; et, quoiqu'on la découvre, on n'ose rien dire contre elle. Tous les autres vices des hommes sont exposés à la censure, et chacun a la liberté de les attaquer hautement ; mais l'hypocrisie est un vice privilégié, qui, de sa main, ferme la bouche à tout le monde, et jouit en repos d'une impunité souveraine. On lie, à force de grimaces, une société étroite avec tous les gens du parti. Qui en choque un se les attire tous sur les bras ; et ceux que l'on sait même agir de bonne foi là-dessus, et que chacun connaît pour être véritablement touchés, ceux-là, dis-je, sont toujours les dupes des autres. Ils donnent bonnement dans le panneau des grimaciers, et appuient aveuglément les singes de leurs actions. Combien crois-tu que j'en connaisse, qui, par ce stratagème, ont rhabillé adroitement les désordres de leur jeunesse, qui se font un bouclier du manteau de la religion, et, sous cet habit respecté, ont la permission d'être les plus méchants hommes du monde? On a beau savoir leurs intrigues, et les connaître pour ce qu'ils sont, ils ne laissent pas pour cela d'être en crédit parmi les gens ; et quelque baissement de tête, un soupir mortifié, et deux roulements d'yeux, rajustent dans le monde tout ce qu'ils peuvent faire. »

Voilà une satire de l'hypocrisie bien fortement écrite ; mais c'est dans le *Tartuffe* qu'il faut en chercher la peinture poétique.

Molière envisageait le *Tartuffe* comme une de ses comédies les plus importantes, et il avait raison. Ce n'est pas une œuvre isolée dans la poésie française. *Tartuffe* porte à sa plus haute expression le génie d'une race nombreuse, d'une longue série d'aïeux. Déjà dans le roman de la *Rose*, le personnage de Faux-Semblant fait songer au héros de Molière.

« Tu sembles être un saint hermite.
— C'est vrai ; mais je suis hypocrite.
— Tu t'en vas prêchant l'abstinence.
— Oui, oui, mais je remplis ma panse
De bons morceaux et de bons vins... etc. »

Combien de Tartuffes au petit pied dans les fabliaux des trouvères ! Le moine incontinent et hypocrite est leur plastron favori. Les anciennes farces et sotties n'ont pas davantage oublié le faux dévot. Il existe, pour n'en citer qu'un exemple, une pièce intitulée, la *Farce des brus*, dans laquelle deux frères ermites, frère Anselme et frère Ancelot, rencontrent deux jeunes filles dans les champs, et leur tiennent un langage qui rappelle celui de Tartuffe à Elmire :

FRÈRE ANCELOT.

Hélas ! jeune bru chrétienne,
Vous avez la chair tendre et jeune.....

FRÈRE ANSELME.

Vous avez le viaire angélique...., etc.

Il ne se gênent point, d'ailleurs, d'avouer leur hypocrisie, avec aussi peu de façons que don Juan.

FRÈRE ANSELME.

Quand nous allons par les maisons
Nous sommes pâles et desfaicts,

En disant salmes et oraisons
Pour ceux qui nous ont des biens faicts;
Mais aux champs sommes contrefaicts
Chantant chansons vindicatives
Avecques paroles lascives.

Les contes de Marguerite de Navarre nous offriraient matière à de nombreux rapprochements. Il serait piquant, si les citations étaient faciles, de mettre en présence de Tartuffe ce prieur, dont elle raconte l'histoire, confesseur rigide qui n'était jamais plus sévère envers les religieuses d'un couvent du voisinage, jamais plus prompt à se scandaliser que les jours où il s'y rendait dans un mauvais dessein. Et Rabelais. Il a prédit le sort qui attendait l'homme assez imprudent pour toucher au masque de Tartuffe. Souvenez-vous de ce que dit maître éditüe, lorsque Panurge voulut faire chanter de force *un gros villain évesgaut*, qui ne faisait que ronfler : « Homme de bien, frappe, féris, tue et meurtris tous rois et princes du monde, en trahison, par venin ou aultrement quand tu vouldras; déniche des cieulx les anges, de tout auras pardon du papegaut : à ces sacrés oiseaux ne touche, d'aultant qu'aimes la vie. » N'est-ce pas exactement le mot du grand Condé : « Je voudrais bien savoir, disait le roi après avoir vu jouer *Scaramouche ermite*, pourquoi les gens qui se scandalisent si fort de la comédie de Molière ne disent mot de celle de *Scaramouche*.— La raison de cela, répondit le prince de Condé, c'est que la comédie de Scaramouche joue le ciel et la religion, dont ces messieurs ne se soucient point; mais celle de Molière les joue eux-mêmes, c'est ce qu'ils ne peuvent souffrir. » Les

poètes de la Renaissance, malgré leur mépris pour le cru gaulois n'ont pas dédaigné d'ajouter quelques traits à la peinture du faux dévot. L'Eugène de Jodelle tient son coin dans cette interminable galerie, et Alix, la maîtresse d'Eugène, a des mots presque dignes de Tartuffe :

Il faut prendre patiemment
Ce que notre Dieu justement
Pour nos commises nous envoie.

Mathurin Régnier a ajouté à tous ces portraits celui de Macette, ce Tartuffe en jupons, comme on l'a heureusement nommée, dont le langage n'a pas moins de doucereuse saveur et de patelinage dévot que celui du héros de Molière :

C'est pourquoi déguisant les bouillons de mon âme,
D'un long habit de cendre enveloppant ma flamme
Je cache mon dessein aux plaisirs adonné.
Le péché que l'on cache est demi pardonné.
La faute seulement ne gît en la défense.
Le scandale, l'opprobre, est cause de l'offense.
Pourvu qu'on ne le sache, il n'importe comment.
Qui peut dire que non, ne pèche nullement.
Puis, la bonté du ciel nos offenses surpasse.
Pourvu qu'on se confesse, on a toujours sa grâce.

Il serait très aisé, mais très inutile de multiplier les exemples. Evidemment ceux qui, à propos d'autres œuvres, ont lancé contre Molière la ridicule accusation de plagiat, pourraient essayer de lui enlever aussi l'honneur de ce chef-d'œuvre; car, sans parler des *Provinciales*, dont le *Tartuffe* est un rejeton brillant, mais suspect de bâtardise, sans parler d'une certaine nouvelle de Scarron, les *Hypocrites*, à laquelle Molière a

emprunté plus d'un trait, sans parler d'une foule d'autres œuvres, obscures ou célèbres, il y a toute une légende, toute une littérature qui aboutit au *Tartuffe*. Mais cela même en double le prix à nos yeux. Seuls les poètes souverains se rendent coupables de tels plagiats. De même que les grands événements politiques ou religieux, les chefs-d'œuvre littéraires se préparent pendant longtemps. Ils ne naissent pas au hasard demain plutôt qu'aujourd'hui, aujourd'hui plutôt que demain; ils supposent un enfantement laborieux et séculaire. Les œuvres que nous admirons le plus ne sont que l'expression dernière et la mieux réussie d'une pensée qui auparavant avait tourmenté plus d'un esprit. Les artistes de second ordre peuvent venir en tout temps et ne devoir rien qu'à eux-mêmes; les grands poètes ont des précurseurs.

Mais n'est-ce pas une chose frappante que de voir la poésie française tourner pendant des siècles autour de ce sujet peu fait pour attirer, que de voir chaque génération ajouter un trait à cette figure repoussante, apporter son tribut à la formation de ce type hideux? Quelle étrange fascination exerce-t-il sur elle? Certainement ce n'est pas là une tâche gratuite qu'elle ait choisie d'elle-même; elle y a été condamnée par les circonstances. Mais par quelles circonstances?

Grave question, que je tenais à poser et à laquelle, je l'avoue, je suis embarrassé de répondre.

Peut-être pour démêler toutes les causes qui ont contribué à multiplier dans la poésie française les ancêtres de Tartuffe, faudrait-il remonter très haut; peut-être y a-t-il là une espèce de vengeance? La religion

chrétienne ne s'établit dans les Gaules que par droit de conquête. Elle y rencontra de vives résistances; les races celtiques ne renoncent pas aisément à leur croyance et à leur passé. Enfin elle réussit à l'emporter ; mais qui sait s'il ne faut pas voir dans le zèle des trouvères à *blazonner* le moine hypocrite une prolongation de ces résistances, ou plutôt une de ces dernières satisfactions d'amour-propre que le vaincu s'accorde après la défaite aux dépens du vainqueur. La poésie est malaisée à convertir; elle est la dernière forteresse dans laquelle se réfugient les religions qui succombent et les nationalités qui disparaissent. Peut-être y a-t-il eu à l'hostilité des trouvères contre le clergé en France, des causes analogues à celles qui ont produit en Angleterre l'hostilité des bardes contre l'Eglise.

Peut-être aussi et plus certainement faut-il rapprocher ce fait de la tendance de tout temps très marquée de l'esprit français à donner dans les choses de la religion une importance prépondérante aux formes, triste héritage de la civilisation et du génie des Latins. La race latine, admirablement douée pour la politique et le droit, était au fond médiocrement religieuse. A mesure qu'elle étendit son empire, elle le devint de moins en moins, si bien qu'il arriva un jour où l'état fut le premier dogme de la religion romaine, et où le chef de l'état fut non-seulement un pontife, mais un dieu. La France est un des pays modernes qui, à cet égard, ont subi de la manière la plus profonde l'influence latine. Les droits des formes religieuses y ont sans cesse prévalu sur ceux du sentiment religieux. Il en était ainsi déjà au moyen âge. Au XVIe siècle on le vit mieux

encore. Le sentiment religieux fut assez fort pour créer deux Allemagne ; en France, il dut céder à l'ascendant combiné des formes traditionnelles et de l'instinct politique. Le clergé et le pouvoir royal se partagèrent ses dépouilles. Paris vaut bien une messe, avait dit Henri IV : ce mot-là est tout français ; il indique à merveille le résultat des luttes du XVIe siècle ; deux choses en sortirent triomphantes : la messe, c'est-à-dire les formes traditionnelles ; Paris, c'est-à-dire l'unité politique. Cette tendance du génie français se trahit jusque dans les révolutions, qui ont eu pour point de départ un réveil de la conscience. La Réforme en France fut plus positive, plus formaliste qu'ailleurs. Elle y produisit Calvin, l'homme qui entreprit de la discipliner, celui des réformateurs qui méconnut le plus gravement la liberté du sentiment religieux. Sans doute le bûcher de Servet fut salué avec joie dans presque toute la chrétienté protestante ; mais il est permis de croire que ni Luther, ni Mélanchthon ne l'eussent allumé. Le XVIIe siècle compléta l'œuvre du XVIe ; il acheva la défaite du sentiment religieux. La révocation de l'édit de Nantes le proscrivit une dernière fois sous sa forme protestante ; Fénelon, le plus catholique de tous les Français du siècle de Louis XIV, le défendit sans succès dans le sein de l'Eglise catholique ; avec Port-Royal, il fut de même condamné sous son déguisement janséniste : il fut réduit à la soumission et battu sur toute la ligne, sur les deux ailes et au centre. Aussi, quand s'engagèrent les grands débats du XVIIIe siècle, ne parut-il qu'à l'arrière-plan dans la lutte : ce n'était plus sa cause qui se plaidait ; elle avait été déjà jugée

et perdue, c'était la cause des formes religieuses qui en avaient revendiqué le privilége exclusif, et que, par un ensemble de circonstances propices, il avait pu animer un instant, mais dont la tyrannie l'avait promptement étouffé. Le silence de la soumission lui est toujours mortel. On accuse Voltaire d'avoir ruiné la religion. Aux yeux des masses, qui jugent des choses sur l'apparence, il aura de la peine à se justifier de cet attentat : elles se le figurent, comme nous le représente Musset, se relevant de son tombeau pour aller encore secouer de ses mains décharnées la croix de Golgotha; mais pour quiconque voit les choses d'un peu haut, il y a longtemps déjà que Voltaire a été absous, au moins sur ce chef d'accusation. Le mal date de bien plus loin. Ce qui le prouve, c'est que dans le sein de l'église la foi ne fut pas assez forte pour susciter à Voltaire un seul adversaire digne de lui; il n'y rencontra d'autre résistance sérieuse que la force d'inertie d'un pouvoir qui a duré. Voltaire fit acte de franchise. En couvrant de ridicule des formes désormais vides, il ouvrit les yeux de tous sur une situation qu'il n'avait point créée; le déisme dont il fut l'apôtre n'était que la religion réelle de la France, ce qui restait, une fois le masque levé. Il ne faut pas se le dissimuler, les termes dans lesquels s'engagèrent les discussions du XVIIIe siècle, révèlent un vide profond, l'absence du sentiment religieux. Aujourd'hui encore ce vide n'est pas comblé. En Allemagne la critique peut s'attaquer aux dogmes et à la tradition sans que la religion en soit frappée au cœur. Les théologiens allemands les plus hardis sont eux-mêmes des hommes religieux. Ils gardent une foi et

un culte. Nulle part l'adoration n'est plus véritable que dans ce pays, qui ne recule devant aucune des hardiesses de la critique. En France, la critique a la main sèche; partout où elle a passé, il ne reste que des opinions. Aussi ne faut-il pas s'étonner s'il y a aujourd'hui tant de Français qui ne voient de refuge contre Voltaire et M. About que dans Joseph de Maistre — hélas! et dans M. Veuillot.

Il est difficile, sinon impossible, de concevoir le sentiment religieux dépouillé de toute forme : les formes sont pour lui ce qu'est la parole à la pensée. Mais il n'en est pas moins vrai que partout où il est soumis à une forme établie et jugée seule véritable, partout où l'hétérodoxie est plus dangereuse que l'impiété, l'hypocrisie a beau jeu. Le formalisme en est l'introducteur naturel dans les sociétés humaines : qu'il le veuille ou non, il la traîne partout après lui, il en favorise les progrès et la couvre de son manteau. Aussi les pays où les formes de la dévotion sont plus en honneur que la dévotion même, sont-ils ceux où l'hypocrisie, cette lèpre morale, la plus hideuse de toutes, se plaît à exercer ses ravages. La France en a fait l'expérience. Certes l'hypocrisie est un vice humain, qui n'a pas de patrie spéciale; mais, comme tous les fléaux, il redouble d'intensité lorsque les circonstances lui sont propices, et la France a eu le privilége de lui offrir un sol bien préparé.

Mais l'hypocrisie ne devient nulle part un vice commun sans que la conscience proteste; et la protestation est d'autant plus vive que le mal est plus grand. L'hypocrite a beau se cacher : il y a toujours quelqu'un

qui le suit du regard et le dénonce. Dans la France du moyen âge, ce fut la poésie populaire qui s'acquitta de ce rôle. Le trouvère épia le moine. Puis, au XVIIe siècle, le moment étant favorable; le formalisme étant plus rigoureux que jamais, l'hypocrisie s'étant raffinée dans les hautes classes de la société, et y jouant son jeu avec audace et liberté, Molière enfin ayant pris la succession des trouvères, au lieu d'un fabliau narquois, on eut le *Tartuffe*. Le vice avait été poussé à sa perfection, le châtiment devait y atteindre aussi.

Ainsi, lorsqu'elle s'acharnait sur ce type de l'hypocrite, la poésie française subissait la loi de la réalité. Si dans la poésie française l'hypocrite a joué un grand rôle, c'est que l'hypocrisie en a joué un semblable dans la société française. En donnant à chaque race son génie, la Providence semble avoir imposé à chacune la mission de porter haut certaines vertus, mais aussi d'approfondir certains vices, et de manifester ce dont l'homme est capable dans chaque direction, soit pour le bien, soit pour le mal. La France a poussé à l'extrême quelques-unes des vertus et des qualités sociales, mais non sans cultiver aussi, et avec un succès trop réel, quelques-uns des vices correspondants : c'est la plaie qui la rongeait que Molière a osé mettre à nu. Aussi le *Tartuffe* a-t-il autre chose qu'un intérêt littéraire : il a une portée historique et morale que l'on ne saurait trop méditer.

Dans le temps où il fut joué, il avait en outre un intérêt politique. Les attaques de Pascal contre les casuistes étaient récentes : le succès des *Provinciales* avait

porté à leur crédit un coup sensible; mais il en avait en même temps révélé la puissance. A la cour, une lutte d'un genre un peu différent venait de s'engager. « Le roi, dit un commentateur de Molière, avait vingt-trois ans, son règne commençait; Mazarin venait de mourir; le goût du jeune roi pour la magnificence et les plaisirs fâchait l'ancienne cour, et commençait à former la nouvelle. La séparation s'établissait peu à peu. » — Cette opposition, tantôt sourde, tantôt plus franche, entre le parti des plaisirs et celui d'une sévérité chagrine se continua avec des chances diverses jusqu'au moment où Louis XIV, vieilli et ennuyé, devenu inamusable, comme disait Mme de Maintenon, se jeta à son tour dans les excès d'une dévotion formaliste. Le *Tartuffe* survint dans un moment où la lutte était vive, et l'alarme qu'il répandit fit voir que Molière avait frappé juste. Ces circonstances expliquent seules le dénouement de la pièce, amené par l'intervention très invraisemblable du roi. Ce dénouement, dit-on, montre le vice du sujet; mais rien ne prouve qu'il fût le seul possible. A nos yeux il ne trahit ni le vice du sujet, ni l'impuissance de l'auteur, mais bien les périls de l'entreprise. Il est peu littéraire; mais il double l'intérêt historique du *Tartuffe*; il en fait un manifeste, et il élève la scène sur laquelle jouait Molière presque à la hauteur d'une tribune.

Mais, en entrant dans la lice, Molière venait-il au secours de Pascal, ou bien ne prenait-il en main que la cause des plaisirs de la cour menacés par une feinte sévérité? Fit-il l'œuvre de la religion ou celle de la frivolité? Est-ce à Pascal qu'il dut être plus agréable, ou

bien serait-ce peut-être à Ninon de Lenclos? Grave question, que nous aborderons en son lieu, lorsque nous étudierons la portée morale du théâtre de Molière, pris dans son ensemble. Ne cherchons aujourd'hui qu'à bien saisir le caractère de Tartuffe.

Nous avons parlé, dans notre dernier entretien, d'une critique étroite et conventionnelle qui a fait beaucoup de mal en France. L'Allemagne nous a donné plusieurs exemples d'une critique plus savante, mais non moins étroite. Poussés par le désir très respectable de remonter en toutes choses au commencement, et de donner à leurs théories une forme systématique, les littérateurs d'outre-Rhin ont cherché le type premier de chaque genre. Ils n'ont rien fait en cela que de très légitime; mais ils ont eu le tort de donner à ces types une valeur exclusive et absolue, en sorte que leur critique, quoique par de tout autres motifs que la rhétorique française, a eu de même pour résultat d'assujettir l'art à des moules uniformes et à des conceptions arbitraires. Lessing, après s'être fait de la fable une idée particulière, en prenant pour base le peu que l'on sait d'Esope, a cru pouvoir traiter avec dédain tout ce qui s'en éloignait et particulièrement La Fontaine. Mais il est clair que la sentence que Lessing prononce contre le bonhomme n'est pas suffisamment légitimée par les considérants dont il l'appuie. Si le genre de La Fontaine n'est pas celui d'Esope, cela prouve tout simplement qu'il serait peut-être bon d'avoir deux noms pour les désigner; mais cela ne prouve pas que celui du fabu-

liste français soit nécessairement mauvais. Schlegel en use de même avec la comédie : il l'étudie dans Aristophane; il s'en fait un type aussi, ce que les Allemands appellent un *Begriff*, mot difficile à traduire, qui trahit le fort et le faible du génie germain; puis il constate que Molière ne s'y est point conformé et il en prend occasion de le maltraiter très fort. Ici encore la conclusion dépasse les prémisses. Il n'est pas absolument nécessaire de répéter éternellement Aristophane. Molière a fait autrement que lui. Mais si, selon son expression, il a su nous prendre par les entrailles, les règles savantes de Schlegel ne nous empêcheront pas de trouver du plaisir au *Tartuffe*, pas plus que les règles extérieures de Laharpe ne nous empêchent de goûter Shakespeare.

On dit que le sujet du *Tartuffe* ne convient pas à la comédie; on affirme que Molière l'a corrompue en la forçant à devenir sérieuse.

A cela on peut répondre deux choses : on peut d'abord écarter l'objection en disant qu'il peut fort bien exister dans la poésie dramatique un genre à part, moitié comique, moitié sérieux, qui n'est ni la tragédie, ni la comédie pure, et qui pourtant n'en a pas moins sa beauté propre. Puis, si l'on veut à toute force avoir des types pour tout, on peut prendre le *Tartuffe* comme type de ce genre-là, et attendre, avant de pousser plus loin la défense, que la nullité ou la fausseté du genre ait été suffisamment établie.

Ensuite, si on le juge convenable, mais sans préjudice de la première ligne de défense, on peut descendre sur le terrain choisi par les censeurs du *Tartuffe*, et

démontrer que, même à leur point de vue, le poète français est justifiable. Certainement, il y a dans le *Tartuffe* des scènes qui ne font pas rire; mais les choses humaines ne se scindent pas de telle façon que le comique ne touche jamais au sérieux. Aristophane a des parties sérieuses aussi bien que Molière. Ce que l'on peut exiger d'une comédie, c'est que le comique existe dans la donnée essentielle, dans la création qui fait centre. Une pièce où il n'y aurait de comique que les accessoires ne serait pas une comédie. Mais ce n'est point le cas du *Tartuffe*. Tartuffe est bien une création comique: nous désirons essayer de le prouver.

Il y aurait une troisième manière de plaider la cause de Molière, et ce ne serait pas la moins bonne: on pourrait contester, pour toutes sortes de motifs, la valeur du type comique qu'on essaie de lui opposer; on pourrait établir que ceux qui le mettent en contradiction avec Aristophane entendent mal Aristophane, et se refuser nettement à reconnaître dans les saillies d'une folle gaîté, l'inspiration fondamentale du poète grec. Nous en dirons peut-être plus tard quelque chose; pour aujourd'hui bornons-nous à dire en quoi Tartuffe est comique.

Mais auparavant indiquons encore une autre critique dont le *Tartuffe* a été l'objet, une critique toute française, dont l'examen pourra se faire en même temps.

La Bruyère a traité à nouveau le caractère de l'hypocrite et l'a fait dans l'intention évidente de corriger Molière. Il reprend trait par trait le modèle dessiné par Molière, et, après avoir soigneusement effacé chaque coup de crayon, il en donne un autre à la place. Aux

yeux de La Bruyère, Tartuffe est un hypocrite de théâtre et non pas un hypocrite observé d'après nature.

« Onuphre (l'hypocrite de La Bruyère) ne dit point *ma haire et ma discipline*, au contraire; il passerait pour ce qu'il est, pour un hypocrite, et il veut passer pour ce qu'il n'est pas, pour un homme dévot: il est vrai qu'il fait en sorte que l'on croit, sans qu'il le dise, qu'il porte une haire et qu'il se donne la discipline. Il y a quelques livres répandus dans sa chambre indifféremment; ouvrez-les, c'est le *Combat spirituel*, le *Chrétien intérieur* et l'*Année sainte :* d'autres livres sont sous la clef..... Il évite une église déserte et solitaire, où il pourrait entendre deux messes de suite, le sermon, vêpres et complies, tout cela entre Dieu et lui, et sans que personne lui en sût gré: il aime la paroisse, il fréquente les temples où se fait un grand concours; on n'y manque point son coup, on y est vu. Il choisit deux ou trois jours dans toute l'année, où à propos de rien il jeûne ou fait abstinence: mais à la fin de l'hiver il tousse, il a une mauvaise poitrine, il a des vapeurs, il a eu la fièvre: il se fait prier, presser, quereller pour rompre le carême dès son commencement, et il en vient là par complaisance..... S'il se trouve bien d'un homme opulent à qui il a su imposer, dont il est le parasite, et dont il peut tirer de grands secours, il ne cajole point sa femme, il ne lui fait du moins ni avance ni déclaration; il s'enfuira, il lui laissera son manteau, s'il n'est aussi sûr d'elle que de lui-même..... Un homme dévot n'est ni avare, ni violent, ni injuste, ni même intéressé. Onuphre n'est pas dévot, mais il veut être cru tel, et, par une parfaite quoique fausse imita-

tion de la piété, ménager sourdement ses intérêts : aussi ne se joue-t-il pas à la ligne directe, et il ne s'insinue jamais dans une famille où se trouvent tout à la fois une fille à pourvoir et un fils à établir; il y a là des droits trop forts et trop inviolables; on ne les traverse point sans faire de l'éclat, et il l'appréhende, sans qu'une pareille entreprise vienne aux oreilles du prince, à qui il dérobe sa marche, par la crainte qu'il a d'être découvert et de paraître ce qu'il est. Il en veut à la ligne collatérale, on l'attaque plus impunément : il est la terreur des cousins et des cousines, du neveu et de la nièce, le flatteur et l'ami déclaré de tous les oncles qui ont fait fortune. Il se donne pour l'héritier légitime de tout vieillard qui meurt riche et sans enfants; et il faut que celui-ci le déshérite, s'il veut que ses parents recueillent sa succession : si Onuphre ne trouve pas jour à les en frustrer à fond, il leur en ôte du moins une bonne partie : une petite calomnie, moins que cela, une légère médisance lui suffit pour ce pieux dessein, et c'est le talent qu'il possède à un plus haut degré de perfection : il se fait même souvent un point de conduite de ne le pas laisser inutile; il y a des gens, selon lui, qu'on est obligé en conscience de décrier, et ces gens sont ceux qu'il n'aime point, à qui il veut nuire et dont il désire la dépouille. Il vient à ses fins sans se donner même la peine d'ouvrir la bouche : on lui parle d'Eudoxe, il sourit ou il soupire : on l'interroge, on insiste, il ne répond rien; et il a raison, il en a assez dit. »

Ainsi voilà Tartuffe atteint d'une double critique :

d'une part on lui reproche de n'être pas comique, d'autre part de n'être pas naturel.

Nous ne dirons pas avec M. Aimé Martin, dans les notes de sa belle édition de Molière, que le portrait d'Onuphre n'est dans ce qu'il a de bon qu'une copie de celui de Tartuffe, et que dans le reste il ne décèle que l'impuissance de l'auteur. Loin de là. Sauf quelques traits peut-être pour lesquels le crayon de La Bruyère, ordinairement si fin, semble s'être émoussé, il nous paraît vivant et habilement touché. La ressemblance est frappante : chacun connaît quelque Onuphre.

Onuphre et Tartuffe sont deux personnages très distincts. Ils sont vrais l'un et l'autre, mais non pas de la même manière. Le premier, exactement copié sur la nature, serait à sa place dans un roman; le second, idéalisé par le génie, est une création poétique. Idéalisé, disons-nous: la comédie idéalise en effet, mais dans le sens comique; elle accentue le trait comique; elle développe les germes cachés dans la réalité et pousse les travers à leur perfection. Le roman, genre moyen, qui occupe tout l'espace intermédiaire entre la prose pure et la pure poésie, qui aime les détails précis et prend les choses de moins haut, s'accommoderait sans peine du personnage d'Onuphre; mais il ne saurait accepter celui de Tartuffe. Lorsque Marivaux, dans sa *Vie de Marianne*, a mis en scène M. de Climal, il a dû plus d'une fois se rappeler l'esquisse tracée par La Bruyère. La Bruyère a fait l'œuvre d'un observateur pénétrant, Molière celle d'un poète.

En faut-il conclure que Tartuffe soit moins vrai que son

digne émule et confrère? Nullement. Il n'est pas besoin de faire remarquer qu'il a pour lui la vérité poétique. Il est rare que la nature achève ses œuvres; le plus souvent elle se contente d'ébauches. La poésie, en les achevant, les appelle à une vérité plus haute et à une vie plus complète. D'ailleurs, si idéalisé qu'il soit, Tartuffe est historiquement aussi vrai que le prudent Onuphre. Au XVIIe siècle, l'hypocrisie n'était pas si timide. Elle osait marcher le front haut et se trahir impudemment.

D'ailleurs la position de Tartuffe est autre que celle d'Onuphre. La Bruyère a peint l'hypocrite cherchant à parvenir, Molière l'hypocrite parvenu. Tartuffe n'a pas seulement l'astuce du faux dévot; il a encore l'effronterie du pied-plat qui a réussi.

Mais, avant d'insister sur ce point, il n'est peut-être pas inutile de rappeler avec quelle profusion Molière a semé autour de Tartuffe les situations et les personnages comiques. Il y a de quoi rire dans la famille d'Orgon. Dorine, la suivante, est sans doute une création de fantaisie, comme le sont assez fréquemment les valets et les soubrettes de la comédie moderne; elle rappelle les esclaves de Plaute: elle se mêle de tout, son impertinent caquet ne tarit jamais, elle est le génie protecteur des jeunes gens qui s'aiment et que sépare la volonté tyrannique d'un père. Tout cela était fort naturel à Rome du temps de Plaute et l'était moins en France du temps de Molière. Mais ce rôle de convention était accepté et autorisé par l'usage, et Molière s'en est habilement servi. Les brusques réparties de Dorine, les saillies piquantes d'un bon sens un peu

cru, qui lui échappent sans cesse, font un heureux contraste avec le jargon mielleux de Tartuffe et multiplient les effets comiques. Le caractère d'Orgon n'est pas moins plaisant. Coiffé de son *pauvre homme*, Orgon fait sur la scène l'entrée la plus merveilleusement comique que l'on connaisse au théâtre. Molière a tiré de la sottise de la dupe de Tartuffe des effets admirables : ce n'est pas seulement par sa présence, c'est par son caractère qu'il égaie la scène périlleuse où Tartuffe est mis à l'épreuve. Elmire a beau tousser, Tartuffe a beau dire les choses avec une clarté qui ne laisse rien à désirer, on le sent là, sous la table, se refusant à l'évidence et n'arrivant à la conviction que lorsque Tartuffe, perfidement amené sur son chapitre par l'adresse d'Elmire, l'a jugé en deux mots :

> Qu'est-il besoin pour lui du soin que vous prenez?
> C'est un homme, entre nous, à mener par le nez.

Il est clair que jusque-là Orgon doutait : malgré tout ce qu'il avait entendu, il lui en eût fallu davantage si Tartuffe se fût borné à parler le langage d'un amour impudique et grossièrement sensuel ; mais ce dernier trait l'a convaincu ; c'est que ce trait-là touchait à quelque chose de plus chatouilleux encore que les justes susceptibilités du mari, il touchait à la vanité de l'homme. Cela est d'un comique excellent et profond. Orgon est encore plus amusant quand il voit clair que quand il est aveuglé, et sa sottise n'est jamais plus risible que lorsqu'elle éclate dans son indignation. Mais de tous les ressorts comiques propres à faire diversion ceux que Molière a trouvés dans le rôle de Mme Per-

nelle, la mère d'Orgon, ne sont pas les moins admirables; elle n'apparaît que deux fois, au commencement et à la fin : elle engage l'action et elle la clôt; mais avec quel art incomparable! On ne sait si elle fait une plus plaisante figure dans cette exposition que Goethe déclarait un chef-d'œuvre, ou dans cette scène du dénouement qu'elle vient égayer tout-à-coup, lorsque la situation, de plus en plus tendue, ne laisse guère entrevoir qu'une issue fatale; elle n'a pas vu, vu de ses propres yeux, et, plus engouée que son fils, elle l'oblige à jouer inutilement avec elle le rôle que sa famille a si longtemps joué avec lui. Cette scène aussi est du meilleur comique, d'autant meilleur qu'elle est aussi naturelle qu'inattendue.

Mais tous ces éléments comiques, quoique semés avec art et profusion autour du personnage principal, ne suffiraient pas à justifier Molière, s'ils ne servaient qu'à faire diversion. Molière l'a senti et il a trouvé le secret de déposer le germe comique dans le cœur de Tartuffe lui-même. Il l'a fait de deux manières : d'abord en donnant à son héros, outre l'astuce du faux dévot, l'effronterie du parvenu. Ce trait de caractère est de toute importance, quoiqu'il ait passé inaperçu de la plupart des critiques : il n'y a qu'à le relever pour répondre à la fois aux observations de La Bruyère et à celles de Schlegel. Ce qui rend Tartuffe comique, c'est qu'arrivé au moment où il se croit sûr de son fait, où il pense avoir assez serré le bandeau sur les yeux d'Orgon, il perd toute retenue, et, par son impudence, devient l'artisan de sa propre ruine. Il a la jactance de l'hypocrisie : il se porte à merveille, il a le teint frais,

la joue rose, il mange dévotement les bons morceaux, il censure tout le monde avec une merveilleuse insolence, il se censure lui-même pour avoir tué une puce avec trop de colère, il fait sonner bien haut sa haire et sa discipline; puis quand un homme dont la parole a quelque autorité et qui ne se laisse point abuser par ses grimaces, essaie de lui parler raison, il tire sa montre et rompt l'entretien :

> Il est, monsieur, trois heures et demie :
> Certain devoir pieux me demande là-haut
> Et vous m'excuserez de vous quitter sitôt.

La plupart des commentateurs n'ont vu que le côté odieux de Tartuffe : ils le comparent à Iago; mais la comparaison n'est pas juste. Iago est un homme méchant, Tartuffe est un homme vil. C'est dans la solitude que le génie du mal s'est emparé du cœur de Iago; c'est dans la société que le génie de la bassesse s'est emparé de celui de Tartuffe. Les passions haineuses qui ont fermenté dans le sein du séducteur d'Othello, lui ont donné cette clairvoyance, cette science diabolique, qui en fait en son genre un homme supérieur. Les faciles triomphes de Tartuffe l'ont aveuglé, et ses bassesses mêmes ont émoussé la pointe de cet esprit de finesse qui seul pourrait prolonger son règne. La passion éclaire parfois, la bassesse jamais. Iago est assez habile pour prendre dans ses filets un homme de la force d'Othello; il n'y a qu'un Orgon qui puisse tomber dans les grossiers panneaux de Tartuffe. La gaîté à part, Tartuffe ressemble plutôt à Scapin ; on peut aussi le rapprocher de Narcisse ; et Narcisse et lui, s'ils eussent vécu dans d'autres cir-

constances, n'eussent été que des valets obscurs et fripons. On parle toujours de la profonde scélératesse de Tartuffe; profonde, elle l'est en un sens, mais cela ne l'empêche point d'être plate et grossière. On n'a pas encore remarqué, si je ne me trompe, que le jeu de Tartuffe est exactement celui de Scapin dans la scène de la bastonnade. Orgon, comme Géronte, se laisse mettre la tête dans le sac. Tartuffe croit le tenir et se joue de lui comme Scapin. Un moment il semble qu'Orgon va être délivré ; mais, tout aussi facilement que Géronte, il se laisse remettre la tête dans le sac; et cette fois, Tartuffe, toujours comme Scapin, joue son jeu avec si peu de façons, se dispense à tel point de tout ménagement, frappe si fort, se trahit et s'accuse si bien, qu'il se dupe lui-même en croyant duper autrui. Une hypocrisie adroite et ne suivant que des voies souterraines, comme celle d'Onuphre, n'aurait rien de comique; mais l'hypocrisie qui s'affiche, qui frise la forfanterie et l'ostentation : voilà un contraste heureux, propice à la comédie. De là vient, par parenthèse, que, malgré le dire de plusieurs critiques, on n'éprouve pas une angoisse bien vive en voyant les malheurs dont la famille d'Orgon est menacée. On sent que le triomphe de Tartuffe est impossible; on sent que le pied lui glisse; et l'on suit les progrès de l'action, parfois avec une curiosité inquiète, mais sans cesser d'avoir foi au poète.

En second lieu Tartuffe a sur l'Onuphre de La Bruyère un genre de supériorité qui achève d'en faire un type de comédie. Onuphre n'a qu'une pensée. C'est un hypocrite froid, qui se possède, et dont aucun sen-

timent trop vif ne met en défaut la prudence. Il n'est point rare que les personnages de La Bruyère aient un tic plutôt qu'un caractère, et qu'ils personnifient seulement un penchant ou une mode. Vous connaissez son fleuriste, qui a pris racine au milieu de ses tulipes: « Cet homme raisonnable, qui a une âme, qui a un culte et une religion, et revient chez soi fatigué, affamé, mais fort content de sa journée : il a vu des tulipes.» Dans son genre ce portrait est parfait; mais ce n'est pas celui d'un homme, c'est la vive peinture d'une originalité. Le caractère d'Onuphre n'est pas aussi simple; mais combien il est loin d'avoir l'ampleur et le mouvement de celui de Tartuffe! Molière ne craint pas d'accuser les contrastes dans le cœur de ses héros et de multiplier, parfois en les opposant, les mobiles qui les font agir. En cela il se montre créateur; ce talent n'appartient qu'aux grands poètes. Il est beaucoup d'officiers capables de marcher à la tête d'une compagnie; mais il en est fort peu qui sachent faire manœuvrer avec ensemble tous les corps d'une nombreuse armée : de même il n'est pas très rare de rencontrer des artistes assez habiles pour exprimer avec bonheur un sentiment ou une idée; mais il est beaucoup moins commun d'en trouver qui soient de force à donner la vie à des créations plus complexes et plus riches. Molière est de ces derniers. Souvenez-vous de son Harpagon. Malgré ses mains crochues, Harpagon a la faiblesse d'être amoureux. On lui en a fait un reproche : on a soutenu que le rôle du vieil avare amoureux doit être relégué dans la comédie à masques et l'opéra bouffe des Italiens? Mais pourquoi?

N'était-ce pas une idée infiniment heureuse de mettre l'avarice aux prises avec l'amour? On objecte que la soif de l'or est un bon préservatif contre toute autre passion. Mais le cœur humain est si riche en inconséquences et en bizarreries ! Je veux bien que l'avarice s'allie mal avec les affections désintéressées et généreuses; mais toutes les affections ne sont pas désintéressées, et il est à la fois très piquant et très instructif de voir ce que devient l'amour quand l'avarice le domine et le comprime. Chose curieuse! ce sont les mêmes Aristarques qui reprochent à la poésie de Racine d'être trop simple et à celle de Molière d'être trop compliquée. Molière, nous le disons à sa louange, a le talent de tirer de grands effets de ces contrastes intérieurs. Harpagon en est un exemple, Tartuffe en est un autre. Sous les dehors perfides de cet homme avili par le plus dégoûtant des vices qu'enfantent la vieillesse et la corruption des sociétés humaines, se cachent l'instinct brutal et la sensualité du sauvage. Il n'est pas le maître de ses appétits déréglés, et, si vous l'attaquez par là, le voilà aussitôt hors de garde. Relisez la scène de sa première entrevue avec Elmire : le langage de Tartuffe y est naïf autant qu'astucieux; il respire, malgré les affectations et les grimaces dévotes, un parfum de convoitise grossière. Dans la seconde entrevue, c'est bien pis. Tartuffe, aveugle par impureté, comme Orgon par sottise, se laisse prendre au piège aussi facilement que sa dupe; c'est à peine s'il a un instant quelques soupçons, et même en les exprimant, il se trahit déjà.

C'est sans doute, madame, une douceur extrême
Que d'entendre ces mots d'une bouche qu'on aime;
Leur miel, dans tous mes sens, fait couler à longs traits
Une suavité qu'on ne goûta jamais.
Le bonheur de vous plaire est ma suprême étude,
Et mon cœur de vos vœux fait sa béatitude;
Mais ce cœur vous demande ici la liberté
D'oser douter un peu de sa félicité.

L'hypocrite se démasquant lui-même dans un accès de sensualité, n'est-ce pas d'un haut intérêt comique? Molière, en écrivant cette scène, a peut-être reculé les limites de la comédie; mais il ne les a pas franchies. Ce n'est pas au hasard d'ailleurs et dans le seul but d'être plaisant, qu'il a fait ressortir ce contraste. Il savait, sans doute par l'expérience des hommes, que les raffinements de la corruption tournent souvent au profit du pur instinct brutal. De tous les traits dont il a dessiné la physionomie de Tartuffe, celui-là est le plus précieux; il couronne l'œuvre, il achève ce type immortel.

LEÇON QUATRIÈME.

Le Misanthrope.

MESSIEURS,

Lorsque nous nous sommes occupés du *Tartuffe*, nous avons concentré notre attention sur le héros principal. En procédant de même avec le *Misanthrope*, nous manquerions le caractère de la pièce. Tartuffe n'a qu'à paraître pour que tous les autres personnages soient effacés. Dans le *Misanthrope* il y a groupe : trois figures se dessinent au premier plan; au second, s'agite et se meut toute une société, qui sert à dessiner le milieu dans lequel l'action s'engage et se déroule.

Nous sommes dans le salon de Célimène, et il n'y a qu'à en regarder l'arrangement plein de grâce et de coquetterie pour deviner le caractère et tirer l'horoscope de la reine de ces lieux. Il ne peut demeurer ici qu'une femme que le monde encense, une de ces femmes d'esprit dont la vive malice s'amuse aux dépens d'autrui;

une de ces enchanteresses qui ont le don de la séduction, qui ont besoin de plaire comme l'oiseau a besoin de voler, parce que c'est leur nature et leur talent. Gare à celui qui s'approchera d'elle avec un de ces cœurs bien atteints, qu'irrite l'apparence même d'un partage; si par malheur ses vœux sont acceptés, sa vie ne sera plus qu'une longue suite d'inutiles souffrances. Si au moins il pouvait briser sa chaîne; mais le jour où il aura fait serment de haïr Célimène, il n'aura rien de plus pressé que de se jeter à ses genoux. En sa présence, toutes les rancunes disparaissent : on croyait être tout à la rage et l'on est tout à l'amour. Elle a des charmes contre lesquels on ne se met point en garde :

> En dépit qu'on en ait, elle se fait aimer;
> Sa grâce est la plus forte.

Mais ce n'est pas sa voix que nous entendons, c'est une voix d'homme, mâle et franche, sombre et chagrine. Serait-ce par hasard le malheureux qui s'est laissé prendre aux filets de Célimène? C'est lui-même, c'est Alceste; il vient accompagné de Philinte qu'il gronde fort pour quelques embrassades données à un inconnu; peu s'en faut que pour ce péché véniel il ne lui retire son amitié.

Alceste est un homme rare au XVIIe siècle : c'est le héros de la franchise, jeté, par un jeu cruel de la destinée, au milieu d'un monde où tout n'est que feinte et duperie. A la vue de tant de mensonges, son cœur se soulève et s'aigrit : il est pris d'une de ces haines vigoureuses,

> Que doit donner le vice aux âmes vertueuses,

et il s'écrie dans l'excès de son indignation :

Mes yeux sont trop blessés, et la cour et la ville
Ne m'offrent rien qu'objets à m'échauffer la bile;
J'entre en une humeur noire, en un chagrin profond,
Quand je vois vivre entre eux les hommes comme ils font.
Je ne trouve partout que lâche flatterie,
Qu'injustice, intérêt, trahison, fourberie;
Je n'y puis plus tenir, j'enrage; et mon dessein
Est de rompre en visière à tout le genre humain.

La vue d'un acte de justice, loin de rafraîchir son âme, ne ferait plus que l'irriter: le mal a au moins l'avantage de lui donner raison. Il a un procès; son droit est hors de doute, et il s'en remet à la bonté de sa cause : il ne fera pas un pas pour solliciter les juges. Ce n'est là que la juste susceptibilité d'une conscience délicate; mais il va plus loin : on lui représente que sa partie adverse est puissante et qu'il risque fort d'être condamné; il ne lui importe, il en veut voir le succès, et, dût-il lui en coûter bon, il voudrait

Pour la beauté du fait avoir perdu *sa* cause.

Sans Célimène, il aurait déjà pris la résolution

De fuir dans un désert l'approche des humains.

Mais il aime Célimène plus encore qu'il ne déteste les hommes. Elle est pour lui ce qu'est la lumière pour le phalène, qui vingt fois s'y brûle le bout de l'aile, et vingt fois y revient jusqu'à ce que son sort s'accomplisse. C'est chose à la fois comique et touchante qu'un amour si tendre avec des pensées si sombres et des passions si mélancoliques. Cet homme, capable de tant haïr, est aussi capable d'aimer plus qu'un autre. Il n'entre dans son cœur aucun sentiment médiocre, et,

quoi qu'il en dise, plus il rentre en lui-même froissé, exaspéré, plus il aurait besoin d'aimer et de s'abandonner. Célimène répond à sa tendresse, en lui offrant ce que le goût du monde et des plaisirs de la vanité lui laisse de temps et de force pour les affections solides; mais lui, Alceste, il lui offre un cœur dont la puissance d'affection est d'autant plus énergique qu'elle a été sans cesse refoulée par ce monde que Célimène adore. La misanthropie qui le tourmente n'est qu'un effet de cette soif de tendresse que rien n'a pu satisfaire. Cette âme ardente n'a pas trouvé d'objet digne d'elle et elle s'est réfugiée dans la haine.

Mais voici Célimène. Alceste était venu pour s'expliquer avec elle et il va droit au fait :

Je ne querelle point. Mais votre humeur, madame,
Ouvre au premier venu trop d'accès dans votre âme :
Vous avez trop d'amants qu'on voit vous obséder,
Et mon cœur de cela ne peut s'accommoder.

CÉLIMÈNE.

Des amants que je fais me rendez-vous coupable?
Puis-je empêcher les gens de me trouver aimable?
Et lorsque pour me voir ils font de doux efforts,
Dois-je prendre un bâton pour les mettre dehors?

ALCESTE.

Non, ce n'est pas, madame, un bâton qu'il faut prendre.
Mais un cœur à leurs vœux moins facile et moins tendre.

Au moment où cette piquante scène d'amour menace de devenir tout à fait sérieuse, et où Alceste s'écrie : *Parlons à cœur ouvert!* le valet de Célimène annonce une visite, puis deux, puis trois, et bientôt toute une société se trouve réunie chez elle. C'est d'abord

Acaste et Clitandre, deux marquis aux manières élégantes, qui vont glissant sur la vie, fort contents d'eux-mêmes, faisant la cour aux belles et attrapant au vol, avec une rare désinvolture, les bonnes fortunes que leur envoie le destin. A côté d'eux, ou plutôt entre Célimène et Philinte, vient se placer Eliante, excellente fille, d'un caractère indulgent, qui s'efface avec modestie, qui a plus de bonté que d'esprit, et plus de jugement que de saillies. Il y a évidemment affinité de nature entre elle et Philinte ; aussi leurs fiançailles, par lesquelles se termine la pièce, n'ont-elles rien que de fort naturel, et leurs rapports sont-ils beaucoup plus faciles que ceux d'Alceste et de Célimène. Alceste, en les quittant, n'aurait pas besoin de faire des vœux pour leur bonheur; ce bonheur est assuré; il n'aura rien d'exalté, rien de très profond, mais il sera égal, doux et tranquille : Philinte et Eliante auront lieu d'être contents l'un de l'autre. Pour que la compagnie soit au complet, il ne manque que l'aigre Arsinoé, une de ces prudes sur le retour, comme il y en eut tant dans ce siècle, qui connut plus d'un genre d'hypocrisie. Arsinoé est dans ce moment critique, propice aux faiblesses ridicules, où échappe la jeunesse. Elle entrevoit la fin solitaire qui la menace, et, à en juger par son langage, elle y semble religieusement préparée; mais au fond elle est dévorée de désirs d'autant plus vifs qu'ils sont de jour en jour plus hors de saison. Elle en est venue à ce point où les passions se changent en dépits et où l'impuissance se tourne en méchanceté.

Tel est le monde qu'attire le salon de Célimène. C'est un tableau en raccourci des brillantes sociétés

du temps. Célimène y a des flatteurs, des amis et des envieux. Les deux marquis lui font mille protestations galantes et la prennent par ses côtés faibles; Eliante l'aime et lui rendra service; Arsinoé en est jalouse et lui fera les plus noires perfidies.

A peine la société est-elle réunie qu'il s'engage une de ces conversations de salon que Molière excelle à rendre. Tous les courtisans ridicules y sont passés en revue. C'est Timante, l'homme tout mystère; c'est Géralde, dont les entretiens

Ne sont que de chevaux, d'équipage et de chiens;

c'est Bélise, le pauvre esprit de femme; le jeune Cléon, à la table de qui l'on rend visite et qui donne des dîners excellents, sauf en un point:

C'est un fort méchant plat que sa sotte personne.

c'est Damis, enfin:

Il pense que louer n'est pas d'un bel esprit,
Que c'est être savant que trouver à redire,
Qu'il n'appartient qu'aux sots d'admirer et de rire,
Et qu'en n'approuvant rien des ouvrages du temps,
Il se met au-dessus de tous les autres gens.
Aux conversations même il trouve à reprendre;
Ce sont propos trop bas pour y daigner descendre;
Et, les deux bras croisés, du haut de son esprit,
Il regarde en pitié tout ce que chacun dit.

Inutile de dire que Célimène brille par sa spirituelle médisance, et que tous ces portraits délicieusement touchés sont de sa main. Pendant qu'elle parle et qu'on l'applaudit, Alceste debout, les yeux fixés sur elle, garde un morne et éloquent silence; enfin, n'y tenant plus, il éclate:

Allons, ferme, poussez, mes bons amis de cour ;
Vous n'en épargnez point, et chacun a son tour :
Cependant aucun d'eux à vos yeux ne se montre,
Qu'on ne vous voie en hâte aller à sa rencontre,
Lui présenter la main, et d'un baiser flatteur
Appuyer les serments d'être son serviteur.

CLITANDRE.

Pourquoi s'en prendre à nous? Si ce qu'on dit vous blesse,
Il faut que le reproche à madame s'adresse.

ALCESTE.

Non, morbleu! c'est à vous; et vos ris complaisants
Tirent de son esprit tous ces traits médisants.
Son humeur satirique est sans cesse nourrie
Par le coupable encens de votre flatterie;
Et son cœur à railler trouverait moins d'appas,
S'il avait observé qu'on ne l'applaudit pas.

Et il continue sur ce ton jusqu'à ce qu'un valet vienne le chercher pour une affaire d'honneur à laquelle l'a exposé sa franchise.

Mais Alceste ne s'éloigne pas pour longtemps. Bientôt il vient reprendre le fil de son explication brusquement interrompue. Il trouve chez Célimène, la prude Arsinoé qui, laissée seule avec lui, profite de l'occasion pour exciter sa jalousie, et finit par l'emmener pour lui remettre en mains propres les preuves de la perfidie de Célimène. A peine Alceste a-t-il de quoi confondre la volage qu'il accourt de nouveau.

CÉLIMÈNE.

Quel est donc le trouble où je vous vois paraître?
Et que me veulent dire, et ces soupirs poussés,
Et ces sombres regards que sur moi vous lancez?

ALCESTE.

Que toutes les horreurs dont une âme est capable
A vos déloyautés n'ont rien de comparable;

Que le sort, les démons et le ciel en courroux,
N'ont jamais rien produit de si méchant que vous.

Mais que d'amour sous cette violence, et quel débordement de tendresse et de passion!

CÉLIMÈNE.

Non, vous ne m'aimez point comme il faut que l'on aime.

ALCESTE.

Ah! rien n'est comparable à mon amour extrême;
Et dans l'ardeur qu'il a de se montrer à tous,
Il va jusqu'à former des souhaits contre vous.
Oui, je voudrais qu'aucun ne vous trouvât aimable,
Que vous fussiez réduite en un sort misérable;
Que le ciel en naissant ne vous eût donné rien;
Que vous n'eussiez ni rang, ni naissance, ni bien;
Afin que de mon cœur l'éclatant sacrifice
Vous pût d'un pareil sort réparer l'injustice;
Et que j'eusse la joie et la gloire en ce jour
De vous voir tenir tout des mains de mon amour.

Il était écrit qu'Alceste devait passer en un jour par toutes les sortes d'épreuves. Il ne quitte Célimène que pour apprendre qu'il a perdu son procès, et il ne revient chez elle que pour la voir tomber dans les piéges que, par sa coquetterie, elle s'est tendus à elle-même. Elle est aux prises avec les rivaux dont elle nourrissait les espérances, et qu'elle trompait tous à la fois. Les marquis, blessés dans leur amour-propre, font grand éclat et grand tapage. Seul Alceste reste silencieux : il attend pour parler que les importuns soient sortis.

ALCESTE.

Oui, je veux bien, perfide, oublier vos forfaits;
J'en saurai dans mon âme excuser tous les traits,
Et me les couvrirai du nom d'une faiblesse
Où le vice du temps porte votre jeunesse,

Pourvu que votre cœur veuille donner les mains
Au dessein que j'ai fait de fuir tous les humains,
Et que dans mon désert où j'ai fait vœu de vivre,
Vous soyez, sans tarder, résolue à me suivre.
C'est par là seulement que, dans tous les esprits,
Vous pouvez réparer le mal de vos écrits,
Et qu'après cet éclat qu'un noble cœur abhorre,
Il peut m'être permis de vous aimer encore.

CÉLIMÈNE.

Moi, renoncer au monde avant que de vieillir !

Mais ce brusque départ de Célimène laisserait le spectateur sous une impression trop pénible. Alceste, dans un accès de sauvage jalousie, avait offert son cœur à Eliante et l'avait plaisamment conjurée de s'unir à lui pour tirer vengeance de la perfide. Maintenant il se connaît mieux et ne songe plus qu'à une chose :

Il veut sortir d'un gouffre où triomphent les vices,
Et chercher sur la terre un endroit écarté
Où d'être homme d'honneur on ait la liberté.

Eliante n'a pas beaucoup de peine à le dégager d'une parole qu'elle n'a jamais prise au sérieux ; elle avoue son amour pour Philinte, et Alceste leur fait ses adieux. Il part ; mais Philinte le suit :

Allons, madame, allons, employez toute chose
A rompre le dessein que son cœur se propose.

Dénouement admirable, le plus heureux peut-être qui soit au théâtre français, parce qu'il laisse planer sur le drame le mystère enchanteur de la poésie, parce qu'il invite à la rêverie, et ouvre un monde à la pensée. A l'ordinaire une pièce de théâtre se termine par une conclusion positive et prosaïque, comme le sont plus ou moins toutes les nécessités de la vie, un ma-

riage, une séparation, une mort. Ici tout est achevé, et pourtant rien n'est conclu. Le dernier mot du poète est un mot de doute et d'espérance. C'est vers l'avenir qu'il reporte nos pensées. Il n'en soulève pas même le voile; il ne fait que le montrer; mais cela suffit pour que l'imagination prenne son vol, et que ce drame d'un jour, dont il a déroulé devant nous les rapides péripéties, se prolonge sans fin dans le monde des rêves.

Avons-nous perdu notre temps en parcourant ainsi les scènes principales du *Misanthrope*? J'aime à croire que non. Il me semble que cette seule exposition suffit à réfuter la plupart des critiques littéraires dont ce chef-d'œuvre a été l'objet.

Que lui reproche-t-on?

De manquer d'action, d'abord. Mais le *Misanthrope* est, en un sens, la plus dramatique des œuvres de Molière. L'intrigue, sans doute, n'en est pas très compliquée; mais elle est suffisante. C'est un préjugé commun que de prendre pour l'action le démêlement de l'intrigue, et de ne reconnaître le drame que dans les pièces où se complique l'imbroglio des faits. Mais les Grecs, ces grands maîtres, ne l'entendaient point ainsi. Ils aimaient les situations simples, quoique fortes et capables d'exciter à un haut degré les luttes intérieures, ces luttes de la passion, mille fois plus dramatiques que les rencontres du hasard. Molière, dans le *Misanthrope*, a suivi leur exemple. La situation est une; les faits ne s'accumulent pas pour la compliquer; mais ils suffisent à développer tout ce qu'il y a de vie et de res-

sources dramatique dans l'âme orageuse d'Alceste. Que veut-on de plus? des accidents, des cas fortuits, des hasards imprévus? De grâce, n'abaissons pas la scène où joue Molière au niveau des tréteaux de Tabarin.

Mais il n'y a là, dit-on, qu'un thème à discussions philosophiques. « On trouve souvent, dit Schlegel, dans les pièces les plus vantées de Molière, mais surtout dans le *Misanthrope,* de ces dissertations dialoguées qui ne mènent à aucun résultat : voilà pourquoi, dans cette comédie, l'action, déjà pauvre par elle-même, se traîne si péniblement; car, à l'exception de quelques scènes plus animées, ce ne sont guère que des thèses soutenues dans toutes les formes. » Ce jugement de Schlegel, sans cesse reproduit, ainsi que la plupart de ses observations sur le théâtre de Molière, par les critiques allemands (il y aurait pourtant des exceptions à faire en faveur de quelques auteurs très modernes, M. Arnd, par exemple), n'est qu'une méprise grossière, et suppose une inintelligence complète des procédés les plus habituels et des besoins les plus légitimes de l'esprit français. A peu près tout ce qui, dans son cours de littérature dramatique, est relatif à la France, pèche par là; mais nulle part ce défaut n'est plus saillant que dans les pages singulières qu'il consacre au *Misanthrope.* Il ne faut pas s'étonner s'il a jugé défavorablement la poésie française, car, on ne saurait trop le répéter aux Allemands qui le prennent encore pour guide, il n'en a pas compris le premier mot. Ce n'est pas à un poisson qu'il faut demander comment vivent les oiseaux, ni chez les oiseaux qu'il faut aller chercher des renseignements sur les poissons : de même ce n'est

ni aux Schlegel, ni à leurs disciples, qu'il faut s'adresser si l'on veut faire connaissance avec l'esprit français : espérons qu'on finira par le comprendre, et que ce sera bientôt un lieu-commun des deux côtés du Rhin.

En ce qui touche au *Misanthrope*, il est facile de faire voir l'erreur de ce savant critique.

Les luttes intérieures de la passion, qui sont la source principale de l'intérêt dramatique, s'expriment au dehors de deux manières, par les actions des hommes et par leurs paroles. Chez certains peuples d'un caractère sombre et réservé, l'action proprement dite est le langage par excellence de la passion. D'autres, plus expansifs, l'expriment surtout par la parole. Ces deux tendances ne peuvent ni l'une ni l'autre être poussées à l'extrême ; mais elles sont humaines l'une et l'autre. Il est clair que l'esprit français penche plutôt vers la seconde, et il y aurait de l'étroitesse à lui en faire un reproche, aussi longtemps qu'il ne dépasse pas la limite. Or cette limite n'est pas difficile à indiquer. La passion silencieuse tend à l'idée fixe et à la folie : à force de se concentrer, elle prend un caractère animal, et par là, en même temps qu'elle sort des limites de la vérité et de la nature, elle échappe au domaine de l'art. La passion qui parle tend, au contraire, à s'évaporer : à force de se répandre elle se dissipe. Dès cet instant, elle perd tout intérêt dramatique, toute vie, et par cet excès comme par l'autre, elle sort du domaine de l'art. Donc la passion doit parler autant qu'il lui est nécessaire pour rester humaine ; elle doit agir autant qu'il le faut pour qu'elle reste vivante.

En outre, il n'est pas inutile de remarquer qu'il y a

paroles et paroles. Les unes ne sont que l'expression d'une idée ou d'un sentiment; les autres sont des actions réelles. Lorsque, par exemple, Alceste, hors de lui, s'écrie :

> Ah! tout est ruiné;
> Je suis, je suis trahi, je suis assassiné.
> Célimène... (eût-on pu croire cette nouvelle?)
> Célimène me trompe, et n'est qu'une infidèle.

il ne fait qu'exprimer vivement la passion qui l'obsède; mais lorsque, un instant après, il se tourne vers elle, et lui dit

> Que toutes les horreurs dont une âme est capable
> A *ses* déloyautés n'ont rien de comparable,

alors, il ne parle pas seulement; il met Célimène en demeure de s'expliquer; il fait faire au drame un pas en avant, il agit.

A ces deux égards, le rôle d'Alceste est irréprochable : il est clair, en effet, que la plupart des paroles qu'Alceste prononce sont des paroles *agissantes*, passez-moi le terme, et que sa passion ne se dissipe pas en vains discours.

Ici encore nous touchons à un de ces points où il faut savoir associer aux exigences générales de la nature humaine les besoins particuliers de chaque peuple et de chaque individu. Ne vous étonnez pas si nous revenons si souvent sur des considérations de cet ordre, c'est là le grand problème de l'art. Or, il faut rendre à Molière cette justice, et je ne saurais en faire un plus grand éloge, qu'il est à la fois le plus humain et le plus français des poètes français.

Il suffit, pour voir avec quel rare bonheur il a résolu

ce problème, de jeter les yeux sur une petite pièce dont nous avons déjà parlé, et sur laquelle nous pouvons revenir ici, parce qu'elle n'est pas sans rapports avec le *Misanthrope*, soit pour le fond, soit pour la forme. La *Critique de l'Ecole des femmes* n'est qu'une conversation. Un littérateur, formé à l'école de Schlegel, choqué de cette longue suite de paroles, sans action apparente, ne verrait dans cette œuvre qu'un plaidoyer dialogué. Il aurait tort cependant, et, s'il prenait la peine de se familiariser avec ce genre, peut-être nouveau pour lui, il finirait par trouver dans ce simple dialogue les éléments essentiels du drame.

Tout sert aux grands poètes. Une parole jetée en l'air, au milieu d'un entretien capricieux, peut dessiner un caractère. Peu importe le sujet de l'entretien : il n'est pas de sujets indifférents; les plus petites choses trahissent souvent le fond d'une âme. Au moyen d'une conversation familière sur une question de littérature, Molière a réussi, dans la *Critique de l'Ecole des femmes,* à esquisser les traits de quelques figures vivantes. Il y a dans cette pièce une femme nommée Climène, dont la pudeur est prompte à s'effaroucher, et qui est un premier crayon d'Arsinoé. Nous ne la voyons que dans son fauteuil, minaudant avec affectation, parlant avec une recherche de pruderie prétentieuse, et nous la connaissons à fond. Ce que le poète nous a fait voir n'est pas grand' chose; mais il nous a fait deviner d'autant plus. Il n'a fait qu'esquisser la peinture d'un travers de l'esprit; mais les travers de l'esprit se rattachent à l'ordinaire à quelque vice secret et profond : ils sont comme ces tares imperceptibles sur l'épiderme

d'un beau fruit, qui, si insignifiantes qu'elles soient, n'en trahissent pas moins les ravages du ver. Un poète superficiel pourra jouer quelque ridicule, sans rien nous laisser deviner au delà; mais Molière, par la vérité et la finesse de ses tableaux, nous fait pressentir infiniment plus qu'il ne nous montre. Dans ses œuvres les plus petites choses ont du rapport avec les plus grandes : une goutte d'eau peut servir de miroir à un monde.

Par le seul fait que cette ingénieuse conversation, intitulée la *Critique de l'Ecole des femmes*, dessine et accuse des caractères, elle devient autre chose qu'un plaidoyer; elle prend une valeur poétique et dramatique. Mais ce n'est pas tout. Elle renferme encore une véritable action, toute intérieure sans doute, mais réelle: second élément dramatique. Si libre que soit l'entretien, il s'anime, il se concentre, il va serrant la question de plus près; puis, dans chaque personnage, il excite des mouvements qui partent de l'âme, et il crée entre eux des dissentiments, qui deviennent de plus en plus vifs. Il y a lutte et conflit, non entre des idées seulement, non entre de purs esprits, mais entre des hommes, dont la manière de juger ne diffère que parce qu'ils sentent différemment. C'est ainsi que par de simples paroles les ressorts dramatiques les plus importants sont mis en jeu.

Peut-être un genre pareil n'est-il guère possible qu'en France; peut-être, en France même, serait-il beaucoup plus difficile de nos jours qu'au XVIIe siècle; mais il peut avoir, à sa manière, un intérêt général et humain.

Gardons-nous donc, lorsque la poésie française abonde en paroles, de nous faire aussitôt les échos des accusations banales dont elle a été l'objet. Que dans les œuvres de poètes de second ordre la parole tue l'action, cela n'a rien d'étonnant ; mais dans Molière elle la sert et la vivifie.

Il est vrai que, dès la première scène, le *Misanthrope* fait songer à une question morale, qui reparaît un peu partout; mais c'est là ce qui arrive nécessairement à la haute poésie dramatique. Impossible d'approfondir un caractère, fictif ou réel, sans rencontrer quelque problème philosophique et moral. Sans doute si le poète crée ses personnages en vue d'une thèse, il abandonne les voies de la poésie; mais si le problème naît de lui-même du caractère des héros, le poète ne sort ni de son droit ni de son rôle, et l'on peut prédire presque à coup sûr que son œuvre aura d'autant plus d'intérêt philosophique qu'elle aura plus de valeur poétique.

Peut-être, à cet égard, pourrait-on concevoir quelques doutes sur le rôle de Philinte. Son caractère est moins original que celui d'Alceste; ses idées sont moins à lui; ce sont les idées de tout le monde : non celles des fripons, comme le lui reproche J.-J. Rousseau, mais celles que donnent à l'ordinaire l'esprit pratique et le bon sens : il a cette philosophie assez répandue qui rend la vie facile parce qu'elle consiste à ne pas trop exiger des hommes et à les prendre tels qu'ils sont. En outre, quoiqu'il figure au premier plan, à côté d'Alceste et de Célimène, il est placé pourtant un peu en arrière, et l'on pourrait en conclure qu'il

a été mis là uniquement pour avertir Alceste et le réfuter. Ce défaut, toutefois, est plus apparent que réel; c'est l'effet d'une illusion de perspective, presque inévitable à première vue, parce qu'on est surtout frappé du rôle d'Alceste, mais qui disparaît quand on y regarde de plus près. Au fond, Philinte est moins le contradicteur que l'ami d'Alceste, un ami véritable, sur qui retombent les dures incartades du misanthrope, qui les supporte avec une noble patience : son indulgence pour les autres hommes est moralement discutable; mais son indulgence pour Alceste est touchante : c'est celle d'une amitié désintéressée, qui lui rend ce que sa philosophie trop accommodante lui enlève parfois de noblesse.

Au reste, le rôle de Philinte est le seul qui puisse être en question un instant. Alceste est aussi un grand raisonneur; mais, chez lui, c'est toujours la passion qui dogmatise. Cette forme même, que le langage de la passion se plaît à affecter dans sa bouche, n'est qu'un nouveau trait de caractère d'un effet heureux et d'une grande justesse. Retirées en elles-mêmes, les âmes que le monde a froissées prennent leur revanche sur la société en dressant son acte d'accusation, et dans leur solitude elles argumentent contre lui avec autant de véhémence que de subtilité. Ce qui fait l'originalité d'Alceste, n'est-ce pas ce qui fit plus tard l'originalité de Rousseau, comme lui misanthrope, comme lui raisonneur et passionné ?

Tartuffe est peut-être la plus frappante de toutes les créations de Molière; mais Alceste est la plus riche, et, à la réflexion, la plus saisissante. Qu'on ne l'accuse

pas de n'être, lui aussi, qu'une pâle abstraction. Alceste, c'est la vie même; c'est la nature dans toute sa richesse et sa variété. Il est des hommes que l'on ne connaît jamais complètement, non parce qu'ils dissimulent, mais parce qu'ils réunissent la plupart des attributs de l'homme, en sorte que chez eux il y a toujours quelque découverte à faire. Ce sont là les hommes supérieurs, les fortes individualités : Alceste est du nombre.

Don Garcie, première ébauche d'Alceste, n'était qu'un jaloux vulgaire, dont tous les mouvements pouvaient être prévus, et dont la jalousie avait d'autant moins d'intérêt qu'elle était moins fondée. On concevrait à la rigueur les critiques de Schlegel, si elles tombaient sur don Garcie. Mais Alceste est un homme vivant, dont on devine les traits énergiques, nobles et sombres, dont on croit voir l'œil irrité s'adoucir tout-à-coup et jeter sur Célimène un regard d'une inexprimable tendresse. Alceste rappelle l'Achille d'Homère : il en a les brusques colères, il en a la mélancolie profonde, et il aime Célimène comme Achille aime Patrocle.

Alceste a d'autres parents plus rapprochés dans les littératures modernes.

Timon d'Athènes, par exemple, est comme lui un misanthrope fameux; mais sa misanthropie est d'une autre nature que celle d'Alceste : elle est le fait des circonstances plus que du caractère. Timon est un de ces grands seigneurs qui le sont trop pour ne pas se ruiner. Chez lui les festins succèdent aux festins. Athènes tout entière prend part à son hospitalité impré-

voyante et magnifique. Mais bientôt, quand sa fortune y a passé et qu'il est forcé d'avoir recours à ses nombreux amis, il n'en trouve pas un, parmi ceux qui vivaient de son opulence, pour lui tendre la main dans sa détresse. Alors il en tire une vengeance singulière en les invitant à un festin dérisoire, et, après les avoir maudits, il va s'enfoncer dans un désert, où sa vie n'est plus qu'une longue suite d'imprécations. Deux choses sont admirables dans ce drame, dont Shakespeare a malheureusement affaibli l'impression finale en prolongeant outre mesure les malédictions de son héros : la peinture de l'ingratitude humaine et celle de la chute imprévue de Timon, du renversement soudain de cette haute fortune. Mais le caractère de Timon ne vaut pas celui d'Alceste : il a moins d'originalité, il est moins attachant. La misanthropie de Timon n'est que la rage de l'humiliation, la vengeance d'un homme qui est tombé : c'est Job sur son fumier, mais Job plein de ressentiments et de fiel. Alceste ne descend pas à ce degré de misère matérielle et morale : il ne perd qu'un misérable procès, et sa haine contre l'humanité est autre chose qu'une rancune; c'est la haine d'une âme forte et généreuse, d'un cœur droit, fier et franc. D'ailleurs il y a toujours une insatiable soif de tendresse sous ce bouillonnement de colères et de passions. Timon n'aime pas. Entraîner la foule après soi, se répandre, se prodiguer, s'éblouir : voilà ce que faisait Timon au temps de sa prospérité. Il lui fallait, comme à don Juan, de l'espace pour vivre en grand. Timon n'est pas généreux; il n'est que libéral et magnifique. Dans son désert, où il maudit les hommes,

il ne regrette rien tant que les hommes. Le désert serait un paradis pour Alceste, si Célimène voulait l'y suivre. Que ne trouve-t-il une âme qui réponde à la sienne? il aimerait avec l'abandon d'un enfant ingénu et la puissance d'affection d'un homme longtemps malheureux. Le cœur d'Alceste est un trésor encore vierge que le monde n'a pas entamé.

Alceste a aussi quelques rapports avec Hamlet, quoiqu'il n'entre pas comme lui en conversation mystérieuse avec les puissances de la nature, et qu'il ne croie pas aux ombres qui reviennent le soir sur les vapeurs de la nuit. Il est né et il a grandi au sein d'une société qui savait les *Maximes* de La Rochefoucauld, et qui ignorait jusqu'au nom d'Ossian; il a vécu dans le monde plus que dans la solitude; il est d'ailleurs de race latine; il ne connaît pas les pâles muses du Nord. Mais, comme Hamlet, il a une nature ouverte et généreuse; comme lui il observe et contemple; comme lui il se pose la question fatale : Qu'est-ce que l'homme? Seulement Hamlet donne à cette question redoutable une étrange portée; il embrasse l'univers dans ses méditations mélancoliques; il voudrait en savoir le commencement et la fin, et son regard, à la fois vague et profond, scrute éternellement les mystères du néant et de l'infini. Alceste a un esprit plus positif; il n'étend pas au delà des réalités palpables le cercle de ses doutes; il se demande ce que vaut en réalité la vertu des hommes; et, la trouvant partout mélangée de complaisance et de feinte, il la rejette avec horreur. Hamlet et Alceste ne sont faits ni l'un ni l'autre pour vivre ici-bas : ils sont tous deux frappés d'impuissance,

mais non pas par les mêmes causes. L'impuissance de l'un est celle de l'esprit humain jeté en présence de l'infini, fasciné par les profondeurs de l'abîme et se fatiguant à les sonder. L'impuissance de l'autre est celle de la brusque franchise tombant inattendue au milieu d'une société trompeuse ; celle de la passion véritable éclatant au milieu d'un monde où elle ne saurait se satisfaire, parce que rien n'y est plus commun que les apparences de l'amour et rien plus rare que l'amour lui-même. Au fond, Alceste est un homme fort, mais placé dans une impasse cruelle : il n'y aura de repos pour lui que quand il aura accepté les hommes tels qu'ils sont ou qu'il les aura corrigés : double impossibilité en présence de laquelle cette nature énergique se cabre et se révolte. Les pensées d'Hamlet sont de celles qui donnent le vertige, et contre lesquelles il n'y a de refuge que dans la mort. Alceste a au moins un refuge en lui-même : il pourra vivre dans son désert. Les pensées du premier sont trop étendues; elles ne sont pas faites pour la terre : le cœur de l'autre est trop exigeant; il n'est pas fait pour les hommes.

Il est dans toutes les littératures quelques œuvres, rares entre toutes, semblables à ces cimes souveraines que l'on aperçoit de partout, parce que, de la hauteur où elles atteignent, elles commandent un horizon sans bornes. Le *Misanthrope* en est une. Nulle, parmi les pièces de Molière, ne donne plus à penser. Jamais il n'a peint d'une manière aussi complète la société de son temps: marquis ridicules et vaniteux, prudes hypocrites et doucereuses, poètes pédants et affectés, coquettes gracieuses et médisantes, hommes de société

polis et de bon ton, presque tous les types que Molière a empruntés à son époque s'y sont donné rendez-vous; sans parler de cette multitude de portraits touchés en passant avec un si rare bonheur, et qui augmentent la richesse et l'intérêt de cette grande peinture de mœurs: le *Misanthrope* est presque, à lui seul, un livre des *Caractères*. Et pourtant c'est l'œuvre où Molière a mis le plus de création originale: Alceste, malgré le duc de Montausier, n'est pas un type des ridicules du temps; c'est un homme à part; un héros qui est bien à Molière et qui n'est qu'à lui.

D'autres contrastes encore nous frappent dans le *Misanthrope*. Comme tous les vrais chefs-d'œuvre, il étonne par la variété de ses aspects. Dans la peinture de la passion, la poésie de Molière y prend une teinte personnelle, elle touche presque au lyrisme; jamais cependant elle n'a été plus franchement dramatique. Enfin, cette œuvre où Molière a tant discuté, est celle qui nous laisse l'impression la plus poétique: nous n'avons pas entendu une satire, nous n'avons pas reçu une leçon; nous avons vu un monde, la vie s'est révélée à nous sous des aspects nouveaux. A cet égard le *Misanthrope* est supérieur au *Tartuffe*. La sombre figure de Tartuffe nous poursuit comme un mauvais rêve, et l'intérêt historique de cette satire qui portait trop juste en balance presque l'intérêt poétique et littéraire: rien de semblable dans le *Misanthrope*. La liberté d'impressions que l'art ne doit jamais nous ravir et à laquelle la poésie française, trop aisément didactique, porte atteinte si souvent, y est pleinement respectée. La lecture du *Misan-*

thrope nous laisse rêveurs peut-être, mais non pas obsédés d'une idée unique et par là même fatigante; nous posons le livre avec cette liberté et cette sérénité de l'esprit, qui sont les plus bienfaisantes de toutes les jouissances artistiques.

Au reste, le *Misanthrope*, de même que le *Tartuffe*, est né d'autre chose que d'une simple fantaisie de poète; il avait été aussi préparé de longue main, soit par les expériences qu'avait faites la société française, soit par celles que dans sa vie intime avait faites Molière lui-même.

La question morale qui naît du développement de l'action a de tout temps préoccupé les écrivains français : c'est, nous l'avons dit déjà, la question de savoir ce que vaut en fait la vertu des hommes, et s'ils méritent plus de louange ou de blâme, plus d'indulgence ou de haine. L'esprit français, toujours observateur et pratique, n'a pas beaucoup spéculé sur l'essence philosophique et la nature intime du bien; mais il se plaît à prendre la vertu sur le fait et à l'examiner de très près pour savoir si elle est, oui ou non, de bon aloi. Ce genre d'études morales était devenu particulièrement à la mode après les troubles de la Fronde, et l'on comprend sans peine que la physionomie de la société française à cette époque ait fourni aux observateurs du cœur humain une ample moisson de faits piquants. C'est là ce qui fait l'intérêt des *Maximes* du duc de La Rochefoucauld. La publication de ces *Maximes* et l'apparition du *Misanthrope*, séparées par une dixaine d'années, trahissent des préoccupations semblables. Mais quelle différence entre le duc de La Rochefoucauld et

le héros de Molière! Le duc de La Rochefoucauld a reconnu la vanité des vertus dont le faux éclat avait pu éblouir sa jeunesse ; il ne croit plus qu'aux déguisements du vice et aux travestissements de l'égoïsme. Mais il en a pris sans trop de peine son parti. Si les hommes étaient meilleurs, il y aurait moins de plaisir à les observer, et ce plaisir est la grande distraction de sa vieillesse chagrine et morose. Alceste est arrivé à une conviction semblable; mais la vue de la tromperie soulève en lui les flots toujours plus irrités d'une inépuisable colère. La froideur avec laquelle La Rochefoucauld juge et accepte les hommes serait pour Alceste le coup de grâce; elle le révolterait plus encore que le mal lui-même. Alceste est une de ces fières natures qui n'ont pas reçu le don de s'habituer au mensonge et de se résigner à la bassesse.

En ce qui touche à la conception des caractères, Molière avait lui-même préparé le *Misanthrope* dans quelques rôles de la *Critique de l'Ecole des femmes*, et surtout dans *Don Garcie*. L'amour malheureux et jaloux est de tous les sujets dramatiques que fournissent les passions celui qui l'a plus préoccupé. Il y est revenu sans cese ; il l'a reproduit sous mille formes. Racine se plaît aux incertitudes et aux luttes d'un cœur partagé ; Molière s'attache de préférence aux tourments d'un amour méconnu. Evidemment ils se trahissent ; ils parlent l'un et l'autre de ce dont leur cœur est plein. On disait au XVIIe siècle qu'Alceste était le duc de Montausier; de nos jours on dit plutôt qu'il n'est que Molière lui-même. Il ne faut jamais pousser trop loin ces sortes d'interprétations : un poète tel que Mo-

lière ne s'asservit pas. Cependant le rapprochement que l'on a essayé entre Alceste et Molière n'est pas purement gratuit. Sans doute, Molière n'en était pas venu à argumenter contre le genre humain; on nous assure même qu'il était d'un commerce doux et facile; mais il avait aussi des accès de mélancolie, un fond de tristesse et d'amertume; il avait éprouvé, comme Alceste, les tourments de la jalousie et d'un amour toujours repoussé. De même, il y a une ressemblance réelle entre Célimène et Mlle Molière, coquette aussi, séduisante, et dont Molière aurait pu dire également : *Sa grâce est la plus forte*. Ce rapprochement redouble d'intérêt si l'on se rappelle que Molière écrivit le *Misanthrope* dans le temps où il souffrait le plus de ses peines de cœur, et qu'il y joua le rôle d'Alceste, tandis que sa femme, dont il venait de se séparer, jouait celui de Célimène. Avec quel accent, dans une situation si cruellement dramatique, devait-il parler *de ce fatal amour né de vos traîtres yeux*, et prononcer des vers comme ceux-ci :

Morbleu ! faut-il que je vous aime !
Ah ! que si de vos mains je rattrappe mon cœur,
Je bénirai le ciel de ce rare bonheur !
Je ne le cèle pas, je fais tout mon possible
A rompre de ce cœur l'attachement terrible ;
Mais mes plus grands efforts n'ont rien fait jusqu'ici,
Et c'est pour mes péchés que je vous aime ainsi.

Avec quel accent surtout, avec quelle pénétrante éloquence, avec quel déchirement de cœur, et peut-être aussi quelles vagues lueurs d'espérance, Molière-Alceste devait-il, au dénouement, tendre la main à Célimène et lui offrir encore une fois l'oubli, le par-

don et l'amour! Pauvre et grand poète, que de fois sur la scène son rire dut être forcé ! Le dernier jour où il y monta ce fut par un accès de gaîté qu'il dissimula les atteintes du mal dont il allait mourir; mais auparavant que de larmes déjà, que de sanglots étouffés sous de bruyants éclats de rire! Quelle fut sa secrète pensée en écrivant le *Misanthrope?* Espérait-il vaguement ramener à lui l'infidèle? Ne songeait-il qu'à donner libre cours à sa douleur et à en alléger le fardeau en la laissant déborder? On l'ignore; mais ce qui est sûr, c'est qu'il a répandu son âme dans cette œuvre unique, et que le *Misanthrope* est un de ces chants dont parle Musset, un de ces chants immortels entre tous, qui ressemblent au festin du pélican, et par lesquels le poète amuse et charme la foule, mais aux dépens de sa vie et de son cœur.

LEÇON CINQUIÈME.

Les Femmes savantes.

MESSIEURS,

Molière, à ce qu'on nous assure, envisageait les *Femmes savantes* comme la meilleure de ses comédies. C'était sur elle qu'il comptait pour passer à la postérité. Assurément les *Femmes savantes* sont une de ses œuvres les plus remarquables. Toutefois le *Tartuffe* et le *Misanthrope*, soit par leur portée philosophique, soit par une empreinte plus forte et plus originale, ont mérité d'être placés plus haut encore. Le jugement de Molière n'a cependant rien qui doive surprendre : le *Tartuffe* et le *Misanthrope* sont des œuvres à part, qui ont reculé les limites de la comédie, et que Molière put envisager comme des témérités littéraires. Les *Femmes savantes* sortent beaucoup moins du cadre ordinaire de la comédie classique. En les écrivant,

Molière dut comprendre qu'il suivait une route moins aventureuse et se sentir mieux appuyé.

Une seule chose dans les *Femmes savantes* trahissait la hardiesse du novateur, la satire ouvertement dirigée contre des ridicules connus et fort à la mode. Molière avait petit à petit habitué son public à cette nouveauté : plusieurs pièces lui avaient déjà frayé la voie; plusieurs succès lui avaient assuré la liberté de critique qui lui était nécessaire. Mais par les *Femmes savantes* il fit un pas de plus; il osa désigner nettement les auteurs qu'il avait particulièrement en vue, Ménage et Cotin. Tous deux savants et pédants, tous deux choyés dans les cercles des précieuses, où ils lisaient leurs petits vers, ils parurent dans la pièce de Molière, Ménage, sous le nom de Vadius, Cotin, d'abord sous celui de Tricotin, puis de Trissotin. Comme s'il eût désiré que personne ne pût s'y méprendre, Molière mit sur la scène une dispute assez plaisante, qui avait eu lieu entre ces deux auteurs chez Mademoiselle, fille de Gaston de France. Cette princesse aimait beaucoup Cotin. Un jour elle fit voir à Ménage un sonnet que Cotin venait de lui lire. Ménage, qui n'en connaissait pas l'auteur, le déclara du plus mauvais goût, sur quoi les deux poètes se dirent des choses très vives. Enfin, pour rendre l'allusion plus transparente encore, Molière choisit justement ce malheureux sonnet de Cotin pour le faire lire par son héros devant les femmes savantes et le livrer à la risée du public. Cette hardiesse n'a trouvé dès lors qu'un petit nombre d'imitateurs, et elle a été généralement blâmée. Aujourd'hui un poète comique serait très mal venu à suivre l'exemple de Molière. Il n'y a plus

guère que des journalistes obscurs et des pamphlétaires sans nom qui conservent le privilége des personnalités blessantes. Il est digne d'une civilisation bien entendue de forcer la raillerie et le persifflage à s'attaquer aux choses et non aux hommes. Toutefois cette hardiesse de Molière est pour nous d'un véritable intérêt. Elle nous le montre prenant au milieu de la société du XVIIe siècle un rôle assez semblable à celui que jouait Aristophane à Athènes. Sans doute il y a entre eux cette différence que, tandis que le poète grec osa s'attaquer à Cléon, Molière cherchait à mettre de son parti le roi et la cour; mais, d'un autre côté, si l'on songe à la liberté qu'un long usage accordait à Aristophane et aux entraves de toute nature qui entouraient Molière, on hésitera peut-être avant de décider lequel des deux fut le plus hardi.

Mais si les attaques dirigées dans les *Femmes savantes* contre le faux goût du temps nous rappellent Aristophane, l'heureuse intrigue dans laquelle elles sont encadrées nous rappelle plutôt Ménandre, Térence et le type classique généralement adopté par la comédie française. Nous sommes dans un intérieur de famille et c'est de mariage qu'il s'agit. Dans la réalité, les questions de mariage sont parfois fort épineuses; mais dans la comédie c'est bien autre chose. Henriette joue dans les *Femmes savantes* un rôle assez semblable, quoique moins tragique, à celui que dans une pièce de Hardy joue une malheureuse Hélène, Aristoclée, qui, tirée d'un côté par les gens de Straton, un amant très violent, de l'autre par ceux de Callisthène, un mari qui n'y va pas de main morte, meurt sur la

scène à demi écartelée. C'est pourtant une charmante personne qu'Henriette. Elle a une qualité précieuse, qui en suppose beaucoup d'autres et qui en double le prix : elle est parfaitement naturelle. Elle a de l'esprit, et, au besoin, du plus piquant; mais elle n'en a qu'à propos, et elle ne cherche pas à en montrer. Nul ne sait ce qu'on lui a enseigné, et, quand on la surprend, elle n'a pas de livre dans les mains; mais ceux qui s'y connaissent devinent bientôt que son intelligence n'a pas langui sans exercice, quoiqu'elle refuse d'embrasser les savants pour l'amour du grec. Elle est jolie; mais on ne le remarque pas tout d'abord, parce qu'elle est encore plus modeste que jolie. Cela même ajoute à ses charmes : la beauté qui se montre éblouit; la beauté qui se cache attache, ce qui est plus sûr et ce qui vaut mieux au fond. Elle est aimante et sensible; mais elle n'a rien de cette sensibilité maladive qui n'est que la fausse monnaie de l'amour. Que vous dirai-je encore? Ce n'est pas la fiancée que chantent les poètes allemands; elle est plus simple et plus pratique; elle songe moins à ce ciel mystérieux où se continuent les affections nouées sur cette terre et davantage au foyer domestique qu'elle va embellir de sa présence. Ce n'est pas la fiancée que l'on rêve à quinze ans, mais bien celle que plusieurs, revenus des premiers enthousiasmes de la jeunesse, voudraient trouver à vingt-cinq. Henriette n'est pas la plus brillante, mais elle est la plus aimable de toutes les jeunes filles à marier dont Molière a tracé le portrait.

C'est donc pour Henriette que s'allument les flambeaux de l'hymen, ou, pour parler le langage de la

comédie, que l'on va chercher le notaire; mais, au moment où le notaire va fonctionner, elle se trouve avoir deux fiancés, ce qui, comme il le remarque judicieusement, est trop pour la coutume. Elle en a un de par son père, Clitandre, qu'elle aime, et un de par sa mère, M. Trissotin, qu'elle n'aime pas. La science a malheureusement semé la discorde dans sa famille, qui s'est divisée en deux camps, le camp des gens simples et celui des savants ou plutôt des savantes. Clitandre est le prétendant des premiers. Il est énergiquement soutenu par Ariste, l'oncle d'Henriette; il a pour lui tous les vœux du bonhomme Chrysale, type unique et admirable, homme faible, soumis à l'empire d'une femme hautaine, humble mari d'autant plus amusant qu'il ose se mettre en révolte, et qu'il a la prétention de reconquérir son indépendance après vingt ou trente ans d'esclavage, et lorsqu'il y a évidemment prescription. Sur les flancs de ce premier corps de bataille manœuvre en tirailleur un personnage secondaire, Martine, une domestique qui parle à moitié patois, mais qui n'en lance pas moins des traits fort piquants contre le bataillon serré des femmes savantes. Martine a un principe :

La poule ne doit point chanter devant le coq.

La phalange des femmes savantes, égale en nombre, est beaucoup plus redoutable dans le combat, soit par sa fermeté, soit par l'ensemble de ses mouvements. Son prétendant, M. Trissotin, est soutenu avec énergie par Philaminte, Bélise et Armande. Ces trois types d'un même ridicule sembleraient devoir jeter quelque

monotonie dans l'œuvre du poète ; mais il les a nuancés avec art. Philaminte, la mère, est la maîtresse femme, habituée à gouverner, et qui croit avoir sur son mari les droits de l'esprit sur la matière. Malgré ses travers, elle a une certaine dignité ; elle fait preuve d'un stoïcisme élevé, qui est au-dessus des coups de la fortune : elle est l'âme du parti savant, moins par son titre de mère que par l'ascendant de son caractère. Bélise, sa belle-sœur, est une vieille fille un peu simple, chez qui les mêmes travers sont sur le point d'atteindre à la folie ; elle a du sang de Chrysale dans les veines. Remarquons à ce propos que Molière est très attentif et très habile à donner à ceux de ses héros qui sont de même race un caractère de famille, qui est le fond sur lequel se dessine le caractère individuel. Armande, sœur de Henriette, est une femme jalouse, haineuse, vindicative, méchante. Quoique toute à la philosophie, elle ne pardonne pas à sa sœur de lui avoir ravi le cœur de Clitandre, qui a dans le temps soupiré pour elle, mais qu'elle a rebuté par ses dédains ; et elle entreprend de ressaisir sa conquête par tous les moyens possibles. Ce qu'il y a de plus intéressant à observer, c'est la manière dont Molière nous montre chez ces trois femmes les sentiments les plus naturels à la femme, le besoin de plaire et d'être aimée, corrompus par l'influence envahissante du travers dont elles sont atteintes. La fière Philaminte ne songe nullement à tromper le bonhomme Chrysale, mais elle le traite de fort haut ; elle réserve ses grâces pour les sociétés des beaux esprits ; elle veut conquérir doctement les suffrages des hommes ; elle est coquette pour l'honneur du beau sexe. La chimère de Bélise est

de se croire aimée de tout le monde; elle vit dans cette douce illusion, convaincue que les mots piquants dont la poursuit Dorante sont les emportements d'une jalouse rage; que si Lycidas a pris femme, c'est par le désespoir où elle a réduit ses feux, et ainsi des autres. Avec cette innocente vision, elle est heureuse; elle sera même au besoin une rivale fort arrangeante, et prête à dégager ses amants imaginaires de la parole qu'ils ne lui ont jamais donnée; mais malheur à qui osera porter la main sur ses chimères. Armande tourne à la prude hypocrite et n'est pas sans rapports avec Arsinoé. Malgré sa philosophie, elle n'a pas renoncé de cœur aux choses vulgaires, et elle pourrait, non sans de grands soupirs et de visibles efforts, prendre assez d'empire sur elle-même pour se laisser imposer un mari. Sa pruderie n'est qu'à la surface; elle recouvre d'ardentes passions et sert à les entretenir, comme la cendre sur le brasier.

Entre le parti des simples et celui des savants, la lutte s'engage avec vivacité et se poursuit avec des succès divers. En général pourtant, l'avantage n'est pas aux simples. Il faut dire que c'est bien la faute de leur prétendant. Clitandre a la maladresse d'être franc; il n'a jamais pu se résoudre à louer les écrits de Philaminte; il ose même en sa présence parler fort mal de la science pédante. Trissotin n'a pas de ces scrupules. En vain Henriette le fait-elle venir pour en appeler à son honneur et le supplier de ne pas se prévaloir de l'autorité d'une mère, il n'entend rien à ces délicatesses de conscience : sa philosophie le rassure contre tous les malheurs des unions mal assorties, et

sa vanité lui fait espérer qu'il saura bien se faire aimer.

La scène la plus vive est sans doute celle où les deux prétendants sont en présence et aux prises.

TRISSOTIN *à Philaminte.*

Je viens vous annoncer une grande nouvelle.
Nous l'avons, en dormant, madame, échappé belle.
Un monde près de nous a passé tout de long,
Est chu tout au travers de notre tourbillon;
Et, s'il eût en chemin rencontré notre terre,
Elle eût été brisée en morceaux comme verre.

PHILAMINTE.

Remettons ce discours pour une autre saison;
Monsieur n'y trouverait ni rime ni raison;
Il fait profession de chérir l'ignorance,
Et de haïr, surtout, l'esprit et la science.

CLITANDRE.

Cette vérité veut quelque adoucissement.
Je m'explique, madame; et je hais seulement
La science et l'esprit qui gâtent les personnes.
Ce sont choses, de soi, qui sont belles et bonnes;
Mais j'aimerais mieux être au rang des ignorants
Que de me voir savant comme certaines gens.

TRISSOTIN.

Pour moi, je ne tiens pas, quelque effet qu'on suppose,
Que la science soit pour gâter quelque chose.

CLITANDRE.

Et c'est mon sentiment qu'en faits comme en propos,
La science est sujette à faire de grands sots.

TRISSOTIN.

Le paradoxe est fort.

CLITANDRE.

Sans être fort habile,
La preuve m'en serait, je pense, assez facile.
Si les raisons manquaient, je suis sûr qu'en tout cas
Les exemples fameux ne me manqueraient pas.

TRISSOTIN.

Vous en pourriez citer qui ne concluraient guère.

CLITANDRE.

Je n'irais pas bien loin pour trouver mon affaire.

TRISSOTIN.

Pour moi, je ne vois pas ces exemples fameux.

CLITANDRE.

Moi, je les vois si bien, qu'ils me crèvent les yeux.

TRISSOTIN.

J'ai cru jusques ici que c'était l'ignorance
Qui faisait les grands sots, et non pas la science.

CLITANDRE.

Vous avez cru fort mal, et je vous suis garant
Qu'un sot savant est sot plus qu'un sot ignorant.

TRISSOTIN.

Le sentiment commun est contre vos maximes,
Puisque ignorant et sot sont termes synonymes.

CLITANDRE.

Si vous le voulez prendre aux usages du mot,
L'alliance est plus forte entre pédant et sot.

TRISSOTIN.

La sottise, dans l'un, se fait voir toute pure.

CLITANDRE.

Et l'étude, dans l'autre, ajoute à la nature.

Ce n'est pas là seulement une discussion pleine d'esprit et de réparties piquantes; c'est encore une scène très dramatique, parce que Clitandre, emporté par sa franchise, ne dit pas un mot qui n'achève de le ruiner dans l'esprit de Philaminte : nouvel exemple de la manière dont s'unissent, dans la poésie de Molière, la pensée et l'action. Après un pareil débat, Philaminte, de plus en plus irritée, aurait toutes les chances pour elle, si Ariste n'imaginait un stratagème. Au moment où le no-

taire est là, et où Chrysale commence à faiblir, il fait arriver deux lettres supposées, qui annoncent à Chrysale la perte de sa fortune. Cette nouvelle fait comprendre à M. Trissotin qu'il n'est en effet pas beau de vouloir contraindre les gens. Il se retire au grand scandale de Philaminte, et le combat finit faute de combattants. Alors Chrysale, retrouvant toute sa fermeté, s'adresse au notaire d'un ton de maître :

> Allons, monsieur, suivez l'ordre que j'ai prescrit,
> Et faites le contrat ainsi que je l'ai dit.

Voilà bien la comédie française, à quelques égards moins poétique que celle d'Aristophane, évitant la fantaisie, se refusant les libertés illimitées de l'allégorie et de la fable, ne bâtissant pas de villes dans les airs, n'ayant ni chœurs de nuées, ni concerts de grenouilles. Elle ne pousse plus l'audace, comme elle l'avait essayé dans le *Tartuffe* et le *Misanthrope*, jusqu'à toucher hardiment aux problèmes les plus graves et aux premiers intérêts de la conscience et de l'humanité; ou, si elle le fait encore, c'est en s'attaquant à des questions plus immédiatement pratiques, qui offrent plus de prise à la comédie et sans sortir d'un intérieur de famille. Elle se montre, comme la tragédie sa sœur, strictement régulière; l'action se développe avec aisance en se resserrant dans de justes limites; tout se fait séance tenante, et les entr'actes sont moins un temps d'arrêt qu'un moment de repos réservé aux acteurs et aux spectateurs. Elle cherche d'ailleurs toutes ses ressources dans la vie réelle, dont elle nous présente, sans

dépasser les bornes du possible, une image à la fois piquante et fidèle.

Ce genre simple, sage et de bon goût, n'enlève pas l'imagination; il n'en flatte pas les poétiques caprices; il ne nous ouvre pas à deux battants les portes du monde aérien des songes drolatiques et fantastiques.

Vous vous souvenez de cette comédie d'Aristophane, où l'on voit le bonhomme Trygée monté sur un escarbot voler droit à Jupiter, pour lui demander ce qu'il compte faire de la Grèce, déchirée par la guerre civile. Arrivé au ciel, il trouve que les dieux ont déménagé : seul Mercure garde les derniers restes du mobilier des immortels, amphores, pots et marmites. Dans leur ancien domicile, loge la Guerre, avec son esclave, Tumulte. Elle jette dans un large mortier les villes des Grecs, Prasies représentée par quelques bottes de poireaux, Mégare par quelques gousses d'ail, Syracuse par un fromage, puis elle broie le tout et s'écrie : *Quelle capilotade!* Ces allégories, si fantastiques soient-elles, n'en sont pas moins saisissantes, et l'on admire la fécondité créatrice d'un poète dont le génie a ainsi transformé la réalité en une suite de féeries toujours nouvelles. Le vieux génie gaulois avait une inclination naturelle pour ces fantasmagories parlantes. Sans parler de Rabelais, qui y réussit aussi bien qu'Aristophane, et qui les a semées à profusion dans son *Gargantua* et dans son *Pantagruel*, plus d'un poète comique avait essayé de les transporter sur la scène. Dans le répertoire de l'ancien théâtre français, il existe, par exemple, une farce ou moralité qui nous représente Eglise, Noblesse et Pauvreté faisant la lessive. On commence par

le linge sale d'Eglise et de Noblesse. Pauvreté est chargée de l'étendre, ce qui donne lieu à une revue satirique facile à concevoir; puis, la lessive finie, Pauvreté est encore chargée de tout le fardeau du linge : « Au moins, dit-elle, payez votre porteur. » Mais Eglise répond :

> Tu es trop pauvre crocheteur
> Pour porter quelque bénéfice ;

et Noblesse :

> Va, va, tu auras les restes de notre cuisine.

La forme, comme dans la plupart des anciennes farces françaises, laisse beaucoup à désirer; mais peu importe : le fond seul nous intéresse maintenant. Il est clair que nous avons là un exemple excellent du genre d'Aristophane. Molière paraît avoir été amené par l'expérience à sentir tout le prix de ces libres allégories; dans ses dernières pièces il en essaya quelques-unes. Les cérémonies plaisantes par lesquelles Argant est reçu dans l'ordre des médecins en sont l'exemple le plus saillant. Mais, en général, l'esprit français, en passant par le laminoir des études classiques, et par l'éducation que donne la vie élégante, se dépouilla comme d'un vieux reste du cru gaulois, de ce goût pour les caricatures hyperboliques, qui fut chassé de la scène et ne trouva plus d'asile que dans la fable. Mais ce refuge au moins a été respecté. Peut-être, de tous les poètes français du XVIIe siècle, celui qui se rapproche le plus d'Aristophane est-il La Fontaine.

Il est permis de regretter que la France se soit ainsi dépouillée de tout un ordre de richesses poétiques ; mais cela n'ôte pas à la comédie classique sa valeur

propre. Elle peut regagner en finesse tout ce qu'elle perd en liberté ; si elle n'ouvre pas à l'imagination une carrière sans bornes, elle ne la laisse pourtant pas inactive, et elle a pour l'esprit un charme particulier. Tandis qu'Aristophane l'oblige à abdiquer un instant en faveur de la folle du logis, les comiques français cherchent à nous procurer des jouissances poétiques où il ait aussi sa part. D'ailleurs il est tout un ordre de sujets qui ne peuvent être traités que dans ce genre et ce sont ceux-là même que Molière recherche, les sujets comiques fournis par les travers et les ridicules de société.

Les *Femmes savantes* sont peut-être le type le plus heureux de ce genre vraiment français. Nulle part Molière n'a déployé plus de finesse. Que d'à-propos! que de traits qui frappent avec justesse! que de grâce, que d'esprit, que de légèreté! Rien d'ailleurs qui nuise à ce qui fait la grandeur de Molière. Il est toujours cet observateur profond dont les bons mots ne sont pas des traits d'esprit, mais des traits de nature; toujours ce poète souverain qui, en abordant un type par son côté comique, réussit à le pénétrer tout entier, et qui, comme l'a dit un commentateur, n'ajoute pas les ridicules au caractère mais les en fait découler. Quelques-uns des types nouveaux qu'il a dessinés dans les *Femmes savantes*, sont au nombre des meilleurs. Chrysale, par exemple, mériterait une étude attentive. Il ne dit pas un mot qui ne le trahisse. Qu'il est bon, lorsque, n'osant pas encore rompre ouvertement avec sa femme, et voulant pourtant décharger sa bile, il se tourne du côté de sa sœur, la pauvre Bélise, et lui adresse toute

la semonce qu'il n'a pas le courage d'adresser à Philaminthe! Qu'il est bon, lorsque, comme si c'était une injure de lui supposer quelque faiblesse, il tance vertement Henriette, qui l'a supplié de tenir ferme, puis, au moment d'engager le combat, se retourne vers les siens et leur dit : « Secondez-moi bien tous! » Qu'il est bon aussi, lorsque, après les premières charges inutiles, déjà épouvanté de son audace, il profite de la première occasion pour battre honorablement en retraite, et accepte le compromis proposé par sa femme, qui, pour faire passer son M. Trissotin, offre Armande à Clitandre! Orgon, dans le *Tartuffe*, est le type un peu chargé et frisant la caricature de la bêtise et de l'engouement; Chrysale est le type éternel et juste de la faiblesse humaine.

C'est toujours aussi cet admirable style de Molière, qui se joue de toutes les difficultés et qui enlève la pensée au lieu de lui courir après. Des critiques délicats l'ont peu goûté, Fénelon surtout. Vêtue de sa blanche robe de lin, la muse de Fénelon, plus délicate que l'hermine de la fable, devait trouver à celle du poète comique des façons un peu cavalières. Boileau, si amoureux de la correction, et qui, il faut l'avouer à sa gloire, n'a pas méconnu le génie de Molière, a pourtant jugé son style avec quelque sévérité : « Molière, disait-il, pensait toujours juste, mais il n'écrivait pas toujours juste. »

Molière s'est rendu coupable, si faute il y a, de quelques irrégularités d'expression, qui ne sont plus admises, et de quelques tours qui ont vieilli. Il lui arrive même de s'affranchir des entraves d'une syntaxe rigo-

riste et de se permettre une négligence. On a dit de la *Princesse d'Elide*, dont le premier acte seul est en vers, que la comédie cette fois n'avait eu que le temps de chausser un brodequin : on pourrait en plus d'une rencontre, à propos du style de Molière, répéter cette observation. Les commentateurs minutieux notent çà et là des remplissages, des hémistiches qui ont un peu l'air d'une cheville, celui-ci, par exemple :

> Et ne supprimez point, *voulant qu'on vous seconde*,
> Quelque petit savant qui veut venir au monde.

Il ne faut pas dire trop de mal de cette critique à la loupe des beautés et des défauts d'un grand style. Si elle évite l'écueil de la pédanterie, si elle est dirigée par un goût sûr, elle peut être utile, surtout aux jeunes gens dans les mains desquels on met les auteurs classiques. Mais il n'en est pas moins vrai que si l'on accuse Molière de ne pas écrire avec justesse, on méconnaît ce qui fait le charme et la beauté de son style. Il ne faut pas confondre la correction avec la justesse : ce sont choses fort différentes. La correction du style résulte de la fidélité aux lois du langage; la justesse de l'accord du style avec la pensée. Martine ne parle pas correctement; mais, quoiqu'elle mette en pièces Vaugelas, elle parle avec justesse. Molière a même tiré parti du contraste qui existe entre l'incorrection de son langage et l'à-propos de ses expressions : c'est là, en partie, ce qui fait l'intérêt comique de ce rôle.

> Quand on se fait entendre, on parle toujours bien,
> Et tous vos biaux dictons ne servent pas de rien.
>
> . . . . . .
>
> Ce n'est point à la femme à prescrire, et je sommes
> Pour céder le dessus en toute chose aux hommes.

Voilà des solécismes, et pourtant la pensée fut-elle jamais plus nettement accusée ?

Le style de Molière est peut-être moins correct que celui de Boileau; mais il est plus juste. Il faudrait chercher pour trouver dans Molière des vers où la pensée se dénature et s'altère comme dans ceux-ci :

> Sans la langue, en un mot, *l'auteur le plus divin*
> Est toujours, quoi qu'il fasse, *un méchant écrivain*.

Il est assez curieux, par parenthèse, de voir le législateur du Parnasse français manquer à la justesse dans le moment même où il prêche la correction.

La justesse, dans le style de Molière, résulte, non d'une attention minutieuse et soutenue, comme c'est le cas pour Buffon, mais de la vivacité avec laquelle l'idée le saisit. Il la rend telle qu'elle s'empare de lui, vivante, admirable de mouvement, de trait et de relief. Si grands que soient les mérites d'un style soigné et savamment correct, on est pourtant plus attiré par les bonnes fortunes et les éclairs soudains d'un style d'inspiration, comme celui de Molière. Il peut y avoir quelques parties plus faibles, mais ce qu'il y a de bien est doublement excellent. Tous les traits heureux en sont relevés par une grâce naturelle et une libre aisance. En fait de style, ce que le génie rencontre par hasard vaut presque toujours mieux que ce que cherche le talent.

Le style de Molière est d'ailleurs franchement dramatique, c'est-à-dire qu'il est varié comme la nature et découle du caractère de chaque personnage.

Sous ce rapport, Molière est certainement supérieur à Aristophane. Les comédies d'Aristophane sont des

satires avouées. Il s'agit pour lui de ridiculiser à fond ses adversaires : les démagogues, les ambitieux, les sophistes, les poètes nouveaux, tous ceux qui, en politique ou en littérature, compromettaient les traditions auxquelles Athènes dut sa grandeur. Si grand artiste que soit Aristophane, il est encore plus citoyen. Ses comédies sont des pamphlets. Il fut avec génie le Paul-Louis Courrier d'Athènes. Or le caractère du pamphlet se retrouve jusque dans les détails du style. Les allusions cruelles, les boutades méprisantes, dont Aristophane est si prodigue, doivent le plus souvent être mises sur son compte et non sur celui des personnages dont il se sert pour les lancer. Il en est de même des plaisanteries indécentes, dont il n'est pas moins prodigue, et qui étaient à Athènes le sel obligé de la comédie. Lorsque nous voyons dans les cirques de nos petites villes un paillasse qui se laisse tomber lourdement et bruyamment, et la foule qui rit aux éclats, nous pensons peut-être que cela est bon pour notre public ; mais dans les centres les plus raffinés on ne dédaigne pas plus qu'ailleurs ce genre de comique. Aristophane, dont l'âme, au dire de Platon, était le sanctuaire des grâces, nous le prouve à chaque page. De là une sorte de vernis d'un goût douteux, une teinte équivoque, qui se répand sur l'ensemble de sa poésie. Les personnages qui, par leur caractère ou leur situation, devraient se respecter, lui servent aussi bien que les autres, quand l'occasion est propice, à lancer quelque allusion grossière. Lisez le rôle du Juste dans les *Nuées*, et son plaidoyer contre l'Injuste. A côté des plus nobles paroles, au milieu d'une poésie

pleine de grâce pudique et de fraîche vigueur, voilà soudain des mots d'un gros sel : c'est la culbute du bouffon de cirque.

Dans les comédies de Molière, la satire ne l'emporte pas sur le drame, et la recherche des succès équivoques, par le fait même qu'elle est plus rare, produit moins d'invraisemblances dramatiques. Je ne dirai pas qu'à ce dernier égard Molière soit irréprochable; je n'affirmerai pas qu'il n'ait jamais songé aux goûts éternels d'un certain public; loin de là. Mais les libertés qu'il s'est permises ne sont pas comparables à celles dont Aristophane usait et abusait; elles sont même infiniment moins hardies que celles de la plupart des poètes comiques, ses devanciers. Sans aucun doute, la décence relative de Molière provint, en grande partie, du fait qu'il vit la cour de près, et que de bonne heure il s'habitua à écrire pour elle. A cet égard, comme à d'autres, l'influence de la cour lui fut salutaire. Elle ne l'a point fait sortir des conditions naturelles de son art. Malgré la cour, il a su rester populaire; mais elle lui a donné le sentiment de certaines délicatesses, qui ont d'autant plus de prix dans ses œuvres, que ce sont presque des vertus surérogatoires, dont on l'eût plus facilement dispensé. Grand exemple, qui vient après mille autres prouver qu'il n'y a pas de développement complet pour quiconque ne subit qu'une sorte d'influence. Les hommes forts ont tout à gagner à se laisser atteindre par les influences les plus contraires à celles auxquelles, par la nature de leur génie ou de leurs travaux, ils sont ordinairement soumis. S'ils sont vraiment forts, elles ne les enlèveront pas à eux-mêmes;

mais elles leur feront éviter mille écarts : elles serviront de correctif à leur force. Ce principe, de tout temps méconnu par la foule, est vrai dans les domaines les plus divers. En politique, en religion, en philosophie, il est susceptible de mille applications; en littérature, il n'est pas moins vrai. C'est un bonheur pour le poète comique, que la nature même de son art risque de faire tomber dans le genre grossier, de voir les sociétés les plus élégantes; en revanche, le poète tragique, à qui l'élévation est nécessaire et naturelle, n'aura jamais tort de se tenir près du peuple.

Je reviens au style de Molière. Je le louais comme dramatique; il convient d'ajouter que la poésie française compte peu de styles plus franchement poétiques. Peut-être les rhéteurs français ne se sont-ils pas toujours fait une idée exacte de ce qu'est la poésie du style. J'en juge par la manière dont ils parlent de l'image. Presque tous envisagent l'image comme une comparaison rapide, qui rend l'idée plus claire en créant des points de rapprochement. Dans la prose didactique c'en est bien là l'emploi le plus fréquent; mais non dans la poésie. Ils ajoutent que l'image a aussi pour but de donner à l'expression plus de vivacité, et c'est en effet à quoi elle sert surtout dans la prose oratoire; mais ce n'est pas en cela que consiste sa principale beauté poétique.

Vous avez lu la satire d'Alfred de Musset, intitulée la *Paresse*. En faisant la revue des vices et des travers de ce siècle, il en vient au journalisme :

> Le seigneur Journalisme et ses pantalonnades;
> Ce droit quotidien qu'un sot a de berner

Trois ou quatre milliers de sots, à déjeuner;
Le règne du papier, l'abus de l'écriture,
Qui d'un plat feuilleton fait une dictature,
Tonneau d'encre bourbeux par Fréron défoncé
Dont, jusque sur le trône, on est éclaboussé.

Est-ce que ce tonneau d'encre, défoncé par Fréron, ou ces sots bernés par le seigneur Journalisme ne serviraient qu'à la clarté ou à la vivacité de l'expression? Dans ce cas, on pourrait les détacher de la pensée, qui garderait sa force et sa valeur propres. Une expérience pareille est possible sur les vers d'un grand nombre de poètes. L'image s'y ajoute à l'idée; elle l'explique, elle lui prête sa grâce; mais sans faire corps avec elle. Ils semblent jaloux de donner deux formes à leur pensée : l'une, qui est son vêtement de tous les jours, l'autre, qui est sa parure du dimanche. Rien de semblable dans les beaux vers que je viens de citer. Ici l'image c'est l'idée même, l'idée qui est devenue chair et os. Elle n'a pas eu besoin pour cela de subir une métamorphose laborieuse : elle s'est présentée au poète sous cette forme vivante. Chez Musset l'image est une création, chez d'autres elle n'est qu'une traduction.

En faisant l'éloge des vers de Musset, nous faisons celui du style de Molière. Molière aussi a l'image vraiment poétique, animée du souffle de la vie. Que de traits nous aurions à rappeler : ce Damis, dont parle Célimène, et dont le portrait s'achève par deux vers admirables :

Et, les deux bras croisés, du haut de son esprit,
Il regarde en pitié tout ce que chacun dit;

ces femmes savantes, qui savent citer les auteurs

Et clouer de l'esprit à *leurs* moindres propos;

ces gens enfin, dont Tartuffe est le modèle,

Ces gens, dis-je, qu'on voit, d'une ardeur non commune,
Par le chemin du ciel courir à leur fortune.

Parmi les poètes comiques de la France, il n'en est pas qui aient eu comme Molière cette puissance de création poétique dans le style. Mais, parmi les satiriques, il en est un qui ne le cède à personne, Mathurin Régnier,

De l'immortel Molière, immortel devancier.

C'est lui qui nous a peint Macette, déguisant les bouillons de son âme, et *enveloppant sa flamme d'un long habit de cendre;* lui qui a tracé le portrait de ce poète dont les vers sont payés par de bons bénéfices, et dont le génie en travail

Méditant un sonnet, médite un évêché;

lui qui nous a décrit ce potage

D'où les mouches à jeun se sauvaient à la nage;

lui qui nous a parlé de cette porte basse par laquelle il ne put entrer *qu'en trois doubles plié;* lui qui a décrit cet ivrogne dont le nez *prêchait la vendange;* lui qui s'est peint dans ces vers souvent cités :

Un de ces jours derniers, par des lieux détournés,
Je m'en allais rêvant, le manteau sur le nez,
L'âme bizarrement de vapeurs occupée,
Comme un poète qui prend les vers à la pipée.

Voilà ce que l'on a appelé le trait pittoresque, et ce qui est, à proprement parler, le trait poétique, tel qu'il convient à la satire. Boileau, dont le nom vient si faci-

lement sur les lèvres lorsqu'il s'agit de satire, est à cet égard bien inférieur à Molière et au vieux Régnier. Il a la création moins naïve, le trait moins primesautier, et il lui arrive de n'atteindre à la poésie que par la route détournée de la réflexion.

Le point auquel nous touchons maintenant a bien quelque importance. Voltaire n'a-t-il pas dit que l'on reconnaît les beaux vers à ce qu'ils deviennent traduits en prose. Erreur grossière ! La poésie ne se traduit pas; et il n'y a que les vers prosaïques qui se prêtent à une expérience de cette force. Régnier s'était déjà élevé contre cette théorie, qui fut au fond celle de Malherbe : il avait d'un trait vengeur fait justice de ces froids poètes dont *nul aiguillon divin n'élève le courage,* et qui ne savent

> *Que* proser de la rime et rimer de la prose.

Mais le génie de Malherbe a prévalu sur celui du vieux Régnier.

C'est là certainement une des causes du discrédit dans lequel la poésie française est tombée à l'étranger. Aux yeux de plus d'un critique, elle a paru doublée de prose. A cet égard au moins, l'école romantique moderne a fait une bonne œuvre. Il se peut que, comme monuments de son passage et de son triomphe, elle ne laisse pas beaucoup de chefs-d'œuvre dramatiques; mais elle a fait sentir plus vivement la différence profonde qui existe entre la prose et la poésie : c'est un service qu'elle a rendu pour l'avenir.

LEÇON SIXIÈME.

La nature de l'inspiration comique et les formes de la comédie dans le théâtre de Molière.

MESSIEURS,

La poésie sérieuse et la poésie comique jouent une sorte de duo, qui se perpétue de siècle en siècle : ce sont les deux voix de la poésie. Elles se répondent l'une à l'autre, et la foule leur prête tour à tour une oreille également attentive.

Chez les Grecs, Sophocle et Aristophane sont contemporains. Au moyen âge, les fabliaux religieux, qui disent naïvement les merveilles de la vie des saints, se multiplient en même temps que les fabliaux moqueurs et narquois, qui font une grotesque peinture de l'ignorance et des vices du clergé. Au XVIIe siècle, époque de régularité et d'ordre, où les contrastes trop heurtés répugnaient au goût public, à côté de Corneille, qui s'inspire de ce qu'il y avait alors de chevaleresque et

de généreux dans la haute société française, à côté de Racine, qui répond si bien aux goûts d'élégance, de politesse exquise et de parfait bon ton dont se piquait la cour de Louis XIV, nous trouvons La Fontaine et Molière : La Fontaine, dans les fables duquel se glissaient des satires dont il n'a pas toujours compris la portée; Molière, qui se rend un compte plus exact de ce qu'il dit et de ce qu'il veut dire, qui mesure ses paroles avec plus d'esprit pratique; mais qui n'en est pas moins hardi dans sa prudence.

Ainsi toujours et partout, à côté de l'enthousiasme, l'ironie; à côté du sérieux, le comique, et la raillerie vengeresse auprès de l'apothéose.

On pourrait croire qu'il y a incompatibilité entre ces deux inspirations; mais non : bien loin de s'exclure, elles s'appellent et se complètent.

Schiller, dans un morceau court, mais excellent, dans un de ces chants où, à l'inverse de ceux de Malherbe, il y a plus de poésie que de strophes, et où je serais enclin à chercher la révélation la plus pure et la plus heureuse de son génie, Schiller a indiqué le lot qui appartient au poète : « Partagez la terre entre vous, » crie Jupiter du haut de son ciel. A cet appel, les hommes accourent sans se faire prier. Le laboureur s'empare des fruits du sol; le marchand met la main sur tout ce qui peut remplir ses greniers; l'abbé recherche les côteaux où croît le bon vin; le roi met des barrières à l'entrée des ponts et des routes, et réclame la dîme de tout. Seul et longtemps après les autres, arrive le poète. Hélas! il n'y avait plus rien; chaque chose avait son maître : « Malheur à moi! dit

le poète, en se jetant à genoux devant le trône de Jupiter, malheur à moi! Ainsi seul je dois être oublié, moi le plus fidèle de tes enfants. » Mais Jupiter répond : « Si tu t'es attardé dans le pays des rêves, ne me fais point de reproches. Où étais-tu lorsque l'on a partagé la terre? — J'étais auprès de toi, dit le poète. Le regard fixé sur ta face, l'oreille tout entière aux harmonies de ton ciel, pardonne, si, ébloui de ta lumière, j'ai oublié tout ce qui était de la terre. — Que faire? reprit Jupiter, le monde est donné. Fruits de l'automne, de la chasse, du commerce : tout cela ne m'appartient plus. Mais si tu veux vivre avec moi dans mon ciel, il te sera ouvert toutes les fois que tu viendras. »

Donc, si nous en croyons cette belle allégorie, le ciel est le lot du poète. Mais un don pareil n'a toute sa valeur qu'autant que l'on en jouit avec d'autres. Aussi soyez bien convaincus que si le poète a accepté le ciel en partage, il s'y est réservé droit d'introduction pour de nombreux amis. Maintenant de deux choses l'une : ou bien la foule est disposée à le suivre, et alors, le visage radieux, il entonne l'hymne de l'enthousiasme ; ou bien la foule, occupée de choses plus pressantes, le laisse aller tout seul ; alors le poète, contemplant de haut les mesquines agitations des hommes, leur lance la flèche de l'ironie.

Dans un sens le poète est toujours accompagné. Même dans les siècles les plus déshérités, il y a encore des hommes qui ne font pas seulement de la prose. Dans un autre, il ne l'est jamais assez, parce que dans toutes les époques , même dans les meilleures, il y a, pour en revenir aux images de Schiller, des laboureurs

qui ne songent qu'aux fruits de la terre, des marchands uniquement occupés de ce qui peut remplir leurs magasins, des abbés plus soucieux des vignes du monastère que du salut de leurs vignerons, et des rois qui vivent moins pour le bonheur de leurs peuples que pour celui de percevoir la dîme. Ainsi, selon qu'il est plus heureux d'être suivi par quelques-uns ou plus triste d'être abandonné par plusieurs, le poète peut, à son gré, et toujours avec raison, s'abandonner à l'enthousiasme ou se jeter dans la satire : dans tous les temps, Aristophane et Sophocle, Corneille et Molière, peuvent se tendre la main.

Mais, dans ce duo sans fin que jouent la poésie héroïque et la poésie comique, les voix ne sont pas toujours égales. Tantôt c'est l'une qui soutient le mieux sa partie, tantôt c'est l'autre. Parfois la poésie comique ne sert que comme un accompagnement, parfois elle joue sa partie à part, sans trop se soucier si elle chante à l'unisson; parfois même elle tourne en dérision les hymnes de sa noble compagne; elle les répète, mais avec un geste ironique et sur un rythme moqueur.

Que fut-elle au XVIIe siècle? A quelles cordes toucha-t-elle de préférence? Avec quel degré de puissance réussit-elle à les faire vibrer? Se mit-elle d'accord avec la poésie héroïque? Et, à supposer que l'accord n'ait pas toujours été parfait, en quoi fut-il manqué? Voilà de nombreuses questions, auxquelles nous chercherons à répondre en partie aujourd'hui, en partie dans nos leçons prochaines.

Les Allemands, qui ont rarement réussi dans le comique, en ont essayé la théorie avec plus de succès que la pratique. Dans les ouvrages déjà nombreux et souvent fort considérables où ils ont traité de la science du beau, ils ont en général consacré au comique une étude à part, et ils ont rencontré sur cette question des idées ingénieuses et profondes. Mais de tous les sujets auxquels touche l'asthétique, celui-ci est peut-être le plus compliqué, le plus délicat et celui dont l'étude a encore le plus de progrès à faire. Le beau et le laid sont choses relativement simples et bien tranchées; le joli, le mignon, le pittoresque sont des manifestations particulières du beau, incomplètes et souvent manquées, dont le caractère n'est pas très difficile à saisir. Mais il n'en est pas de même du comique. L'impression n'en est pas pénible comme celle du laid; mais elle n'a rien de la sérénité que produit la vue du beau. Le comique peut être gai, et pourtant il n'enfante pas la joie; il peut être sérieux, et pourtant le sérieux poussé à un certain degré le rend impossible. Il est lié étroitement à la réalité; mais il n'en suppose pas moins la présence ou le souvenir de l'idéal. Il se manifeste d'ailleurs sous mille formes; certains peuples le comprennent à merveille lorsqu'il s'offre à eux sous l'une de ces formes, et ne le comprennent plus du tout lorsqu'il se présente sous une autre. Comment faire pour saisir la véritable figure de ce Protée? Je n'entreprendrai pas de le dire. Une étude de ce genre nous jetterait dans des discussions fort longues, nécessairement abstraites et hérissées de trop de difficultés, pour que j'entrevoie le moyen de les rendre inté-

ressantes, à moins d'y consacrer exclusivement plusieurs séances. Toutefois, sans rien vouloir faire qui ressemble à une théorie du comique, je tiens à présenter quelques observations très simples, qui nous serviront, je le crois, à mieux comprendre la poésie de Molière.

Le comique existe dans la nature, ou, pour parler plus exactement, on rencontre dans la nature des objets capables d'éveiller l'impression comique. La forme d'un nuage ou d'un rocher peut être comique. Les cris des animaux, le chant des oiseaux, selon les espèces qui se trouvent réunies dans un espace assez restreint pour s'entendre et se répondre, donnent lieu parfois à des reprises, à des duos, à des chœurs singulièrement contrastés et vivement comiques. Supposez le rossignol caché dans un vieux saule et entonnant sa chanson divine, puis de temps à autre, entre deux couplets, les grenouilles du marais voisin applaudissant l'hôte des bois de leur refrain nasillard, et vous aurez un effet qui pourra devenir très comique.

Aristophane n'a point dédaigné le comique de la nature. Il aimait la nature : dans les *Oiseaux* il en a dit les beautés avec une grâce inimitable, sans y rien mêler de la sentimentalité moderne, en se bornant à reproduire avec une rare prestesse de talent les merveilles du monde aérien, où son sujet nous transporte. Dans les *Grenouilles*, la grâce et le comique s'unissent dans des scènes aussi folles que délicieusement poétiques. Bacchus passe dans la barque de Caron le marais

qui conduit aux Enfers, et les grenouilles accompagnent le mouvement des rames de leur éternel brékékékex, coax, coax.

BACCHUS.

« Puissiez-vous crever avec votre coax, votre éternel coax!

LES GRENOUILLES.

» Et pourquoi le varier, grand niais? Je suis chérie des muses à la lyre mélodieuse, et de Pan au pied de bouc, qui tire de si doux sons du chalumeau; je fais les délices d'Apollon, le dieu de la cithare, parce que je fais croître dans l'eau de mes marécages le roseau qui sert de chevalet à la lyre. Brékékékex, coax, coax.

BACCHUS.

» Moi, j'ai des ampoules.....

LES GRENOUILLES.

» Brékékékex, coax, coax.

BACCHUS.

» Allons, race de brailleuses, taisez-vous.

LES GRENOUILLES.

» Nous n'en crierons qu'un peu plus fort. Les jours de beau soleil, nous nous plaisons à sautiller dans le souchet et le phléos et à chanter tout en nageant; et quand Jupiter verse la pluie, du fond de nos demeures, nous unissons nos voix agiles au bruissement des gouttes. Brékékékex, coax, coax.

BACCHUS.

» Je vous le défends.

LES GRENOUILLES.

» Oh! ce serait trop dur!

BACCHUS.

» Et n'est-ce pas plus dur pour moi de m'éreinter à ramer?

LES GRENOUILLES.

» Brékékékex, coax, coax.

BACCHUS.

» Puissiez-vous crever! je m'en moque.

LES GRENOUILLES.

» Et nous, de toute la largeur de nos gosiers, du matin jusqu'au soir, nous crierons : Brékékékex, coax, coax. »

Aristophane, comme les tragiques grecs, comme Shakespeare aussi, place l'homme au milieu de la création. Elle lui sert à plusieurs fins. La nature étant en général plus sage et plus régulière que l'homme, fait parfois ressortir le comique humain; d'autres fois, elle fait l'office d'un miroir qui reflète, en les altérant d'une façon bizarre, nos défauts, nos travers, notre sottise et nos ridicules prétentions. C'est à elle enfin qu'Aristophane emprunte la plupart de ces inventions fantastiques, de ces féériques caricatures qui sont dans ses œuvres la forme vivante de la satire.

Il serait piquant de comparer ce qu'est le comique de la nature dans Aristophane avec ce qu'il est dans La Fontaine. Le parallèle pourrait avoir un intérêt plus vif encore si l'on y faisait entrer ces illustrations de Grandville, où les animaux prennent la figure de

l'homme, et qui nous font deviner, semble-t-il, ce que devait être sur la scène tel chœur d'Aristophane. Mais cette comparaison nous jetterait en dehors de notre sujet. Je me borne à l'indiquer.

Mais la source de comique la plus riche n'est pas dans la nature; elle est dans l'homme. Le comique n'abonde qu'où abonde la liberté, et avec elle les écarts, les abus, les contrastes entre le réel et l'idéal, entre la chose qui est et celle qui devrait être. A mesure que l'on s'élève des êtres d'un ordre inférieur aux êtres d'un ordre supérieur, à mesure aussi on voit se multiplier les chances et les sources de comique. La nature organisée et vivante nous offre plus souvent que la nature morte des tableaux comiques; le règne animal est plus riche en ressources comiques que le règne végétal, et, de tous les animaux, l'homme est incomparablement le plus comique.

Le comique humain est le seul que Molière ait connu. Enfant du XVIIe siècle, né au milieu d'une société qui comprenait peu la nature, qui n'en avait ni le goût ni l'habitude, qui ne l'aimait qu'arrangée à son image, comme dans le parc de Versailles, vaste salon avec plus d'air et de soleil, il a détaché l'homme du monde extérieur, afin de concentrer sur lui seul toute son attention. Il ne l'a entouré ni de guêpes, ni de grenouilles; il ne l'a entouré que de ses semblables. Le comique, dans les œuvres de Molière, ne jaillit que du choc des travers et des ridicules, contre d'autres ridicules et d'autres travers.

A cet égard Molière est bien le frère de Corneille et

de Racine. Le XVIIe siècle devait isoler l'homme dans la comédie et dans la tragédie.

Mais l'homme peut éprouver divers sentiments, il peut être dans diverses dispositions de cœur et d'esprit, qui toutes l'amènent à aborder les choses par leur côté comique.

La gaîté est un des sentiments qui animent le plus souvent la comédie. La gaîté n'est possible qu'autant que notre esprit n'est pas tendu, et que les forces n'en sont pas concentrées sur un point donné. Pour être gai, il faut être animé, mais non préoccupé. Dans cette heureuse disposition, nous jouons avec la vie et avec le monde; nous en faisons ce que les jeunes filles font de leurs poupées ; nous les affublons de tous les vêtements possibles; nous les travestissons au gré de notre fantaisie. Le comique de la gaîté est un comique libre et folâtre. C'est un jeu, mais celui des enfants, et pas du tout celui des hommes.

Ce genre de comique abonde dans Aristophane. Molière aussi l'a connu. Preuves en soient les leçons de M. Jourdain, les turlupinades de Scapin, les ballets fabuleux par lesquels Argant est reçu dans le corps des médecins, et bien d'autres scènes. Nous avons observé à ce sujet, dans une leçon précédente, que Molière, à mesure qu'il avança en âge, eut toujours plus l'espèce de verve qu'exige le comique de la gaîté. Toutefois l'on ne peut pas dire que ce soit là l'inspiration dominante de sa poésie. Au moins ses chefs-d'œuvre les plus admirés, ceux où son génie s'est déployé de la manière la plus complète, sont-ils justement les moins gais.

Des sentiments qui n'ont aucun rapport avec la

gaîté, les passions haineuses et méprisantes peuvent nous rendre habiles à saisir et à exploiter le comique. La passion n'aveugle pas toujours; elle éclaire parfois. Elle nous enseigne à surprendre, avec dextérité, les contradictions qui existent entre les pensées et les paroles de nos adversaires, à découvrir et à mettre à nu le néant de leurs vertus et de leurs qualités. De plus, la passion inspire. Elle n'aime pas les formes abstraites, elle crée. Elle donne un corps à tous les objets auxquels elle se prend, afin de pouvoir à son gré les adorer ou les fustiger. Voyez les portraits de Saint-Simon. Le mépris, un mépris passionné, est la muse favorite de ce grand artiste. Il fait tenir ses victimes debout devant lui; il leur communique quelque chose de la vie qui bouillonne dans son sein, et cette vie même pousse au dehors tout ce qu'elles ont de laid, de repoussant ou de méprisable. Les portraits de Saint-Simon sont ressemblants, à cela près que les gens y ont plus de vie qu'ils n'en avaient dans la réalité. Les bons y gagnent; tant pis pour ceux qui y perdent.

S'il résulte une impression comique de ce genre de peintures, ce qui n'est pas rare, elle a une sorte d'âpre saveur. C'est le comique tel qu'il apparaît dans la satire.

Ce comique-là abonde dans Aristophane autant que le comique de la gaîté.

Là est la beauté propre et le singulier caractère de la poésie d'Aristophane : il est à la fois le plus gai et le plus mordant des poètes comiques. Dans chacune de ses pièces, le jeu, un jeu d'enfant inépuisable de verve et d'entrain, cache une satire impitoyable.

Il ne serait pas nécessaire de nous étendre longuement sur ce sujet pour faire voir ce qu'il y a de juste et ce qu'il y a de faux dans la théorie comique que Schlegel s'est faite d'après Aristophane. Schlegel a raison lorsqu'il insiste sur la gaîté du poète grec, et lorsqu'il soutient que cette gaîté, malgré ses capricieuses saillies, ne doit point être envisagée comme appartenant à un genre grossier et inférieur. Mais il a tort lorsque, entraîné par son opposition contre la comédie française, il néglige ce qu'il y a de hautement sérieux dans les pièces d'Aristophane; il a tort surtout lorsqu'il s'appuie sur Aristophane pour établir, entre la comédie et la tragédie, un contraste absolu, analogue à celui qui existe entre la parodie et l'objet parodié. La haute et grande comédie, celle des Grecs autant et plus qu'une autre, n'est nullement dépourvue de pensées élevées; elle s'inspire aussi de l'idéal; elle ne compte pas un seul chef-d'œuvre qui ne soit une satire en action.

Molière connaît aussi le comique de la satire vengeresse et méprisante, comme le prouvent suffisamment les railleries dont il poursuivit les médecins charlatans de l'époque, et ses attaques multipliées contre l'hypocrisie ou contre la pédanterie. Il a écrit telle pièce qui est une *exécution* dans les formes, les *Précieuses ridicules,* par exemple. Toutefois ce n'est pas encore là sa veine la plus originale.

Sans haine particulièrement vive, sans la moindre disposition à la gaîté, l'esprit peut être frappé de ce que le spectacle du monde et de la vie offre de discordant. L'esprit est soumis à certaines lois; il a besoin d'harmonie. Il souffre lorsqu'il voit des moyens qui ne

sont pas conformes au but, des êtres qui ne remplissent pas leur destination, des talents qui s'égarent en dehors des voies du bon sens, des sots qui réussissent, des hommes de mérite qui sont méconnus : il souffre de tout ce qui blesse la règle. Pour peu que dans la société qui nous entoure de pareilles anomalies soient fréquentes, et que nous ayons d'ailleurs l'esprit disposé à prendre les choses par leur côté fâcheux, nous finissons par ne plus voir ce qu'il y a dans la réalité d'heureux et de juste, mais seulement ce qu'elle a d'incomplet, de fortuit, de contradictoire et de manqué. Le monde nous apparaît alors comme l'empire de la sottise, et les hommes comme les innombrables sujets dont ce vaste empire est peuplé.

Le comique qui naît de cette disposition de l'esprit n'est pas absolument incompatible avec celui de la gaîté, comme le prouvent les *Oiseaux* d'Aristophane ; mais en général il n'en a pas les libres allures ; il n'a pas non plus l'âcreté pénétrante du comique de la satire : il a ordinairement quelque chose de calme, de mesuré, de philosophique : il peut même y avoir de la tristesse dans l'impression qu'il produit.

Ce genre de comique peut atteindre à de hautes et vastes proportions, lorsque le poète, s'élevant au-dessus des faits particuliers, ne considérant pas seulement les travers dont sont affligés les hommes de son siècle, les ridicules dans lesquels tombe l'un ou l'autre de ses voisins, embrasse du regard le monde entier. Alors il envisage l'univers comme une vaste machine dont les pièces sont mal assorties, une machine qui crie et qui frotte, et il enveloppe tout dans une ironie universelle.

C'est à cette hauteur que s'élève Aristophane dans la plus originale, la plus profonde, et en même temps, chose curieuse, l'une des plus gaies de ses comédies, les *Oiseaux*. Les oiseaux bâtissent une cité fabuleuse, la ville des Nuées et des Coucous, et fondent une république aérienne, où il ne doit y avoir place ni pour les prétentions des hommes, ni pour celles des dieux. En vain des philosophes, des législateurs, des devins, des avocats, des dieux même, viennent-ils frapper aux portes de la ville nouvelle; ils sont couverts de huées et honteusement chassés, à moins que, attirés comme Hercule par l'odeur du rôti, ils n'abdiquent, auquel cas les oiseaux les invitent à un joyeux banquet.

C'est un comique assez semblable, où l'observation philosophique et morale joue un rôle important, qui nous frappe dans les principales pièces de Molière, le grand *contemplateur*. Toutefois, et par là se trahit le génie de la France, il y est employé dans une disposition d'esprit plus positive et plus pratique. Molière s'attaque le plus souvent à des travers spéciaux et soigneusement caractérisés; il aborde l'un après l'autre les ridicules de son siècle, et chacune de ses satires porte coup sur un point donné. Le *Misanthrope* lui-même, quoique si riche en aperçus et en peintures variées, n'atteint pas à l'ironie universelle d'Aristophane dans les *Oiseaux*. Il faut réunir tout le théâtre de Molière, considérer à la fois le *Tartuffe*, le *Misanthrope*, l'*Amphytrion*, le *Festin de Pierre*, le *Malade imaginaire*, et bien d'autres pièces, si l'on veut jouir de perspectives aussi vastes. Et encore, à tenir compte de tout, il est permis de se demander si l'horizon de Molière a

autant d'étendue que celui du vieux poète grec. Deux institutions auxquelles, au XVIIe siècle, on n'osait guère toucher, qui étaient entourées d'un prestige protecteur, la royauté et l'église, se dressent comme deux hautes murailles autour du champ où glane sa muse, font barrière et ferment l'horizon. Ce n'est que par échappées, et à de rares moments, qu'il peut regarder pardessus les murs. Aristophane est bien plus libre. Dans cette république d'Athènes, où la comédie s'était arrogé la part du lion en fait de priviléges et de libertés démocratiques, rien ne s'opposait à la hardiesse de la satire. Molière n'était qu'un petit bourgeois facile à réduire au silence. La verge d'Aristophane était une puissance : il pouvait marcher le front haut, et rire publiquement de Socrate et d'Euripide, de Cléon et de Jupiter.

La prédominance du comique d'observation dans les œuvres de Molière crée de nombreux rapports entre la comédie et la tragédie française au XVIIe siècle. Nous nous attacherons aujourd'hui à ceux qui concernent la forme.

Nous avons déjà reconnu dans les *Femmes savantes* un grand exemple d'un art régulier, élégant et de bon goût, assez semblable à celui de Racine, quoique avec plus de mouvement et de contrastes, comme il convenait à la comédie et à un poète tel que Molière. L'*Avare*, l'*Ecole des Femmes* et plusieurs autres pièces, sont travaillées dans le même style. Le *Tartuffe* et le *Misanthrope*, malgré ce qu'ils ont de hardi dans la

pensée, sont d'une exécution qui n'est pas moins savante, d'un art tout aussi ennemi des lacunes, des soubresauts, des déplacements, des irrégularités et des complications gratuites.

Ces formes savantes étaient celles qui cadraient le mieux avec le genre de comique dans lequel Molière a excellé. Les burlesques et folles parodies d'une satire aggressive et véhémente, comme celle d'Aristophane, exigent une extrême liberté. Elles ont besoin de tout le mordant de l'imprévu et de toutes les licences de l'ironie. Elles font flèche de tout bois. Elles ont l'emportement des passions démagogiques. Il leur faut ce rire étincelant et immodéré qui suppose l'absence de tout frein; ce rire qui naquit à Athènes de l'anarchie démocratique, et en France, au XVIe siècle, de la confusion des idées et du désordre des événements. Mais au comique d'observation appartient à l'ordinaire un rire plus retenu, plus calme, plus froid, quoique plus pénétrant et plus finement ironique : celui de Pascal, dans les premières *Provinciales*, celui de Molière, dans la plupart de ses grandes œuvres. Le comique d'observation ne mène pas à la parodie, mais bien à une perfide imitation de la réalité, qui en fait ressortir adroitement le côté faux. Molière ne se jette pas sur les ridicules, comme se jette le chat sur sa proie pour la déchirer à belles dents, tout en jouant avec elle : il les relève avec calme, les dégage de ce qui les entoure ou les masque; il les met à nu. Cette vengeance lui suffit, et il a raison, car c'est peut-être la meilleure. Or il est clair que pour atteindre à l'idéal du genre, il faut que le poète s'attache à son objet, le

rende avec une maligne exactitude, et renonce aux caprices de sa propre imagination. De là la nécessité d'un art suivi, juste, soutenu, sans écarts, sans boutades.

Ainsi, nous nous retrouvons avec Molière en présence des formes dramatiques que nous avons déjà étudiées dans Racine, mais moins strictes cependant, et dépouillées de ce qu'elles ont de plus raide.

La comédie française, au XVIIe siècle, ne manquait pas aussi complètement de traditions que la tragédie. Elle avait des priviléges dont Molière ne se laissa pas dépouiller. Racine n'aborde l'action dramatique, dans ce qu'elle a de plus fort, que par la voie détournée du récit; Molière représente hardiment l'action comique dans ce qu'elle a de plus saillant et au besoin de plus vulgaire. Dans les tragédies de Racine, les coups d'épées se donnent dans la coulisse; dans les comédies de Molière, les coups de bâton se donnent sur la scène. Dans *Andromaque*, Racine nous dérobe ce qui fait la joie de la veuve d'Hector; dans le *Malade imaginaire*, Molière expose hardiment tout ce qui fait la joie de son héros (je dis la joie, car Argant est un de ces malades qui vivent de leurs maux, et qui mourraient s'ils avaient le malheur de guérir); il nous le présente avec tous les attributs de son état, bonnet de nuit, robe de chambre, chaise longue, drogues et comptes d'apothicaire. Dans Racine, tous les héros ont le même langage, le langage idéalisé d'une société d'élite; dans Molière, l'homme du monde parle en homme du monde, et le paysan s'exprime en patois.

Ajoutons que Molière était souvent un homme pressé : les divertissements de la cour ne souffraient pas de re-

tard; le public avait des caprices auxquels il fallait satisfaire tout de suite; aussi lui passait-on bien des choses pourvu qu'il fût prêt à temps. C'est ainsi qu'il a pu dans son *Festin de Pierre* ouvrir la porte aux innovations que devait réclamer de nos jours l'école romantique. Le *Festin de Pierre* est un chef-d'œuvre improvisé, au bénéfice des libertés naturelles à l'impromptu.

Cependant dans ses œuvres les plus soignées, dans celles qu'il eut le temps de mûrir, il a tenu à honneur de se montrer sévère envers lui-même, et d'introduire dans la comédie quelque chose de ce bel art dont Racine traçait des modèles si exacts. Dans le *Misanthrope*, par exemple, tout est habilement enchaîné et préparé, et les trois unités sont rigoureusement observées.

C'est d'ailleurs avec une rare aisance que Molière devient régulier dans la haute comédie. Il semble avoir porté en tout cette facilité à trouver la rime dont Boileau s'étonnait si ingénument. Rien qui ressemble à un sacrifice pour l'amour des règles. Molière ne connaît pas ces peintures de profil si chères à Racine : ses héros posent de face, et, si restreint que soit l'espace, ils ne semblent jamais en manquer.

Ce fait est, à nos yeux, d'une haute signification. En effet, lorsqu'on retrouve ces formes classiques dans une comédie comme le *Misanthrope*, il est difficile qu'il ne vienne pas des doutes sérieux sur une théorie très en vogue aujourd'hui, et assez récemment exposée en Angleterre et en France. On dit que la poésie de Shakespeare est supérieure à celle des Grecs en profon-

deur et en étendue : en profondeur, parce qu'elle va plus loin dans les voies humaines, parce que Shakespeare a derrière lui vingt siècles d'expériences; en étendue, parce qu'elle n'est point spéciale à un pays. Eschyle et Sophocle ne sont que grecs; Shakespeare est européen. Les premiers ont simplement recueilli ce que les aventures des chefs des familles grecques liguées contre Troie avaient fait naître de fables héroïques et romanesques; Shakespeare est le fils du moyen âge, l'héritier légitime de tout le travail d'imagination né des grandes luttes de cette époque héroïque et remuante, où ce n'étaient pas des tribus seulement, mais des nations qui s'unissaient pour d'aventureuses conquêtes. Il y aurait donc la même différence entre Sophocle et Shakespeare qu'entre la guerre de Troie et les croisades, entre la Grèce et l'Europe. On ajoute que les formes plus libres du théâtre de Shakespeare sont l'effet naturel et nécessaire de cet accroissement de trésors poétiques. Le sujet étant devenu plus vaste, il a bien fallu agrandir la toile et élargir le cadre. Ainsi, soit pour le fond, soit pour la forme, Shakespeare serait en progrès sur les Grecs. Ce système admis, c'est dans un entre-deux bâtard qu'il faut chercher une place pour les poètes dramatiques de la France. Quoique postérieurs à Shakespeare dans l'ordre du temps, ils lui seraient antérieurs dans l'ordre logique. Ils auraient déployé un rare talent dans un genre faux, parce que la simplicité en était déjà dépassée.

Tout n'est pas à rejeter dans cette théorie simple en même temps qu'ingénieuse, et partant séduisante. Toutefois, elle doit être modifiée, ce nous semble, en quel-

ques points essentiels : elle a le défaut dont elle accuse la tragédie française ; elle est trop simple pour être exactement vraie.

Et d'abord il est à remarquer que les formes de la poésie dramatique ne résultent pas seulement du fond sur lequel le poète travaille, mais aussi de son genre de culture à lui-même, de son goût et du tour de son imagination. Par la forme chaque poète imprime le sceau de son esprit sur les sujets qu'il aborde. Si un poète italien ou français s'emparait d'une de ces légendes dont Shakespeare a tiré si grand parti, il pourrait concevoir son sujet avec autant d'étendue ou de profondeur, sans le jeter dans le moule shakespearien. Certaines formes de la tragédie de Shakespeare tiennent moins à la nature des trésors poétiques mis à sa disposition par une plus longue expérience, qu'aux habitudes et aux procédés du génie anglais. Donc on ne peut ni dire d'une manière absolue que plus d'étendue et de profondeur dans la conception poétique suppose nécessairement des formes beaucoup plus libres et beaucoup plus compliquées, ni en tirer la conclusion positive et sans correctif que les formes resserrées de la tragédie française appartiennent à un art dépassé. Il faudrait, avant de les condamner ainsi, défalquer ce qu'elles ont d'essentiellement français, et par conséquent de légitime et d'actuel au même titre que le génie de la France.

En second lieu, il n'est pas exact d'envisager les formes de la tragédie française comme un emprunt hors de saison fait à l'antiquité, au mépris des richesses amassées par le moyen âge. Loin de là. C'est de la main du moyen âge que la France du XVIIe siècle a

recueilli, par l'entremise de la Renaissance, sinon ces formes elles-mêmes, au moins la pensée qui les a produites, l'esprit dont elles sont nées. Si grand que soit Shakespeare, le moyen âge est encore plus grand que lui. Shakespeare n'en est pas l'unique héritier. La poésie française a eu part aussi à ses dépouilles, et l'on pourrait soutenir que la tragédie de Racine, malgré ses airs aristocratiques et ses dehors grecs ou latins, en dérive et y fait suite mieux encore que celle de Shakespeare. Si paradoxale que semble cette thèse, elle est vraie au moins en un point. Le moyen âge n'est pas une antiquité, c'est, comme le nom l'indique, un âge moyen. Il est né du mélange brusque et violent de deux civilisations fort antérieures : l'une qui dépérissait, mais qui n'en portait pas moins dans ses flancs vermoulus quelques-unes des meilleures richesses dont aujourd'hui se vante le monde; l'autre qui était grossière encore et à l'état rudimentaire, mais qui avait de la sève et de la jeunesse pour deux; l'une qui était devenue uniforme par la grande centralisation romaine, l'autre qui présentait des contrastes saillants, germe des nationalités modernes, ici germaine, là celtique; l'une qui avait étalé sa gloire et sa décadence sous le ciel du midi; l'autre qui avait caché ses commencements obscurs sous les brumes du nord ou de l'occident. Partout le moyen âge est double : partout il renferme deux sociétés, deux civilisations, deux sciences, deux langues. Mais ce mélange grossier, fruit de la conquête, c'est-à-dire de la force brutale, devait disparaître ou aboutir à une fusion heureuse. Dans les pays du midi, où dominait le sang latin, dans ceux du

nord, où le sang barbare avait décidément la prépondérance, il y eut absorption plus ou moins complète, plus ou moins rapide, du plus faible par le plus fort. Bientôt l'Italie eut sa renaissance, tandis que l'Angleterre et l'Allemagne surtout, au milieu de beaucoup de péripéties, et tout en subissant diverses sortes d'influence, continuèrent à se développer lentement, mais d'une manière relativement conforme aux traditions originales de leur antique génie. Mais en France, pays central, il n'y eut pas absorption. Les deux génies rivaux y demeurèrent en présence avec plus d'opiniâtreté que partout ailleurs. Pendant de longs siècles on vit la science sérieuse, essentiellement théologique et philosophique, qui représentait tant bien que mal, mais très réellement, l'antique culture grecque et latine, rester à l'écart et s'envelopper de sa dignité, tandis que la gaie science, celle des trouvères et des jongleurs, des fabliaux et des grands romans, suivait son chemin en chantant et sans se soucier de rien autre. Entre ces deux puissances, il n'y eut de premier essai de fusion sérieuse qu'au XVIe siècle, sous l'influence d'un progrès des lumières et de l'esprit public longtemps retardé par ce dualisme lui-même. La France est donc, s'il est permis de le dire, la vraie patrie du moyen âge, le pays où il a le mieux fait voir son double visage. Aussi la fusion tentée par la Renaissance française était-elle chose difficile. Le XVIe siècle y travailla avec cette fièvre d'activité qui le caractérisa partout : il en résulta une œuvre sans doute féconde, en quelques parties brillante, mais incohérente et désordonnée. Il fallut recommencer au XVIIe siècle ; et cette

fois, au milieu d'une société aristocratique et raffinée, on s'y porta avec un goût plus sûr, un sens plus rassis, et l'on réussit, au moins en poésie, à associer, en les renouvelant à l'image du siècle, l'art de Sophocle avec des pensées qui venaient d'ailleurs. Racine est celtique par le fond, nous l'avons vu ; par la forme il est grec. Mais le fond et la forme, tout lui est venu par le moyen âge : le problème qu'il a essayé de résoudre, c'est le moyen âge qui l'avait posé. Il n'est donc pas en dehors du grand courant historique : il est l'héritier direct du moyen âge français.

Vainement oppose-t-on que, pour renouveler la sève épuisée de la tragédie française, il a fallu recourir à Shakespeare. Il faudrait, pour que l'objection eût quelque valeur, que les emprunts faits de nos jours à Shakespeare eussent eu plus de succès. La chute de l'école romantique et la maladresse de ses imitations montrent bien plutôt qu'en jetant par-dessus le bord, comme une vieille défroque du passé, cet esprit de régularité et d'harmonie que respectaient les poètes classiques, on sacrifiait l'une des plus précieuses traditions de l'esprit français, on faisait violence à ce sang latin que de longues et fécondes révolutions ont mêlé au vieux sang gaulois dans les veines de tout homme né français.

On n'est guère plus heureux lorsque l'on objecte que les formes de la poésie dramatique et classique de la France sont incompatibles avec la profondeur et la richesse de Shakespeare. Si l'on ne met que Racine en présence de Shakespeare, l'argument peut séduire, parce qu'on est tenté d'attribuer à l'observation des règles une discrétion timide, qui a sa cause essentielle dans la na-

ture même du talent de Racine. Mais voici des formes semblables employées par un poète plus audacieux et à la touche plus hardie. C'est Molière en main qu'il faut juger la question. Alceste et Hamlet sont deux créations presque également fortes et riches. L'une, sans doute, aurait quelque chose à perdre à se plier aux formes de l'art français; mais l'autre n'aurait rien à gagner à s'en affranchir. Molière ne nous a donné qu'un jour de la vie d'Alceste; mais ce jour vaut une vie. Que si enfin l'on considère que ces formes ne sont pas strictement immuables, ou qu'elles ne le sont qu'aux yeux d'une vaine rhétorique dont le temps est fini, que tout en en conservant l'esprit général, il est facile de les modifier dans le détail, de leur donner plus d'élasticité et de souplesse, de les débarrasser surtout de cette idée ridicule de l'illusion théâtrale que le XVIIIe siècle y a ajoutée, de les rendre par là à leur véritable signification, qui n'est pas autre chose qu'une idée d'ordre et d'achèvement; si, dis-je, on tient compte de tous ces éléments de la question beaucoup trop oubliés, on hésitera, on se refusera à les considérer comme appartenant à un art tout-à-fait dépassé.

Nous l'avons dit déjà, après les avoir étudiées dans Racine, et nous le répèterons plus hardiment aujourd'hui, que nous les retrouvons dans Molière: malgré ce qu'en a fait la rhétorique du XVIIIe siècle, malgré qu'en les exagérant on puisse, comme par toute autre voie, tomber dans l'absurde, malgré qu'en quelques points elles ne cadrent plus avec nos mœurs, dans leur esprit elles répondent à cet amour de la perfection poussée jusqu'au bout, qui est l'un des plus nobles

attributs de l'esprit humain, et l'un de ceux dont l'esprit français a la gloire d'être le représentant le plus accrédité. Par là elles sont et demeurent vraies. Elles ont contribué à l'éclat de l'antique poésie des Grecs. Soyons heureux que le moyen âge, en sauvant de l'oubli, par sa culture philosophique, les traditions de la pensée grecque ait porté jusqu'à nous l'esprit qui les a dictées jadis. Félicitons-nous de ce que la France du XVIIe siècle les a acceptées de sa main, et soyons bien convaincus que la France du XIXe ferait une grave faute, si, cédant à des théories plus spécieuses que justes, ou à un engouement qui a eu le tort d'être exclusif, elle les rejetait en bloc et sans choix.

LEÇON SEPTIÈME.

Idées de Molière sur l'éducation des femmes.

MESSIEURS,

Nous devons étudier dans notre prochaine leçon la valeur morale du théâtre de Molière, vaste sujet que nous parcourrons d'un pas trop rapide, et dont il nous a paru utile de détacher une question spéciale pour l'examiner à part.

Nous voulons vous entretenir aujourd'hui des idées de Molière sur l'éducation des femmes.

Molière a parlé de l'éducation des femmes dans plusieurs de ses comédies.

L'*Ecole des maris* met en scène deux frères, tuteurs de deux jeunes filles. Comme chacun songe à épouser sa pupille, ils les élèvent avec des soins très particuliers. Mais leurs principes sont en parfaite contradiction. Sganarelle, le plus jeune, est un bourgeois grossier et

borné, qui tient Isabelle strictement renfermée. Ariste, son aîné, déjà presque un vieillard, est convaincu que l'expérience du monde est chose nécessaire; aussi ne prive-t-il pas Léonor des plaisirs chers à la jeunesse . il sait être pour elle un guide et un ami.

La leçon morale est dans le résultat de ces deux éducations. Léonor rend à son tuteur confiance pour confiance : elle lui avoue ses impressions, se laisse doucement diriger par lui, et reconnaît bientôt combien il est supérieur aux jeunes gens dont le vain babil l'ennuie et l'étourdit. Isabelle, contrariée dans ses goûts, prend en haine Sganarelle, et engage contre lui une guerre sourde, dont le succès n'est pas douteux : c'est la vieille lutte de la ruse contre la force. La nécessité ne tarde pas à développer en elle cet esprit d'adresse et de mensonge, qui fit jadis la fortune de maître Renard, et auquel les opprimés ont naturellement recours. Elle joue à son tuteur les tours les plus perfides. Un beau jour Sganarelle la trouve mariée à un jeune homme, qu'elle aimait en secret, et il abandonne la partie en lançant contre les femmes cette diatribe plaisante :

Non, je ne puis sortir de mon étonnement.
Cette ruse d'enfer confond mon jugement;
Et je ne pense pas que Satan en personne
Puisse être si méchant qu'une telle friponne.
J'aurais pour elle au feu mis la main que voilà.
Malheureux qui se fie à femme après cela!
La meilleure est toujours en malice féconde;
C'est un sexe engendré pour damner tout le monde.
J'y renonce à jamais à ce sexe trompeur,
Et je le donne tout au diable de bon cœur.

Dans l'*Ecole des femmes* s'agite une question du même genre. Il s'agit de savoir s'il faut retenir les jeunes filles dans l'ignorance, ou s'il convient de les instruire. Arnolphe élève la jeune Agnès dans un esprit tout à fait semblable à celui qui présidait à l'éducation d'Isabelle. Il entend qu'une femme ne sache rien, qu'elle n'ait dans ses meubles ni écritoire, ni encre, ni papier, ni plume, que le mari écrive tout ce qui s'écrit chez lui, et que la femme ne soit en tout que sa très humble servante. Il estime qu'elle ne saurait être mieux préparée que par l'ignorance la plus absolue à l'accomplissement strict de ces devoirs de soumission, sur lesquels il insiste avec tant de force.

Du côté de la barbe est la toute-puissance,
Bien qu'on soit deux moitiés de la société,
Ces deux moitiés pourtant n'ont point d'égalité :
L'une est moitié suprême, et l'autre subalterne ;
L'une en tout est soumise à l'autre qui gouverne ;
Et ce que le soldat, dans son devoir instruit,
Montre d'obéissance au chef qui le conduit,
Le valet à son maître, un enfant à son père,
A son supérieur le moindre petit frère,
N'approche point encor de la docilité,
Et de l'obéissance, et de l'humilité,
Et du profond respect où la femme doit être
Pour son mari, son chef, son seigneur et son maître.

Arnolphe a parfaitement réussi à faire d'Agnès une jeune fille aussi ignorante que possible; mais elle n'est pas sotte. Ses répliques naïves témoignent en même temps d'une inexpérience complète, et d'un sentiment naturel des choses, qui ne manque ni de charme ni de justesse.

Ici encore c'est le résultat qui donne la leçon mo-

rale. Arnolphe, il va sans dire, n'est pas plus heureux que Sganarelle. Il craignait qu'Agnès ne péchât par trop de science; elle pèchera par ignorance, et se jettera à la tête du premier damoiseau venu. Heureusement pour elle que le hasard la sert assez bien.

Les questions qui se posent dans ces deux pièces ne manquent assurément pas d'intérêt, surtout si l'on songe à toutes les applications dont elles sont susceptibles. Elles se posent par exemple à propos de l'éducation de l'humanité, aussi bien qu'à propos de l'éducation des jeunes filles. L'humanité a toujours eu des tuteurs, dont le droit est tantôt un droit de conquête, tantôt un droit de naissance : il est à présumer qu'elle en aura longtemps encore. De quelle manière entendront-ils leur tâche? Prendront-ils exemple sur Ariste ou bien sur Arnolphe et Sganarelle? Feront-ils de l'humanité une Agnès ingénue, ou bien travailleront-ils à en faire une femme libre et forte, capable de se conduire par elle-même?

Mais gardons-nous d'élargir le cadre outre mesure. Rentrons promptement dans la question spéciale qui doit nous occuper.

Le XVIIe siècle donnait dans deux extrêmes. Ici l'éducation des femmes était nulle; là elle était chargée et pédantesque. Les Arnolphes étaient nombreux, qui, après avoir laissé languir dans l'ignorance l'esprit de leurs filles, les lançaient à l'improviste dans le monde; nombreuses les Agnès, qui sortaient du couvent pour aller à l'autel, à peu près comme un navire qui ferait voile un beau jour pour des mers inconnues, s'abandonnant aux hasards des vents et des flots, sans bous-

sole, sans gouvernail et sans lest. Aussi que de naufrages ! — Mais il n'y avait pas beaucoup moins de Trissotins, qui arrachaient les femmes au foyer domestique pour en faire les prêtresses galantes du faux savoir et du bel esprit ; qui, au lieu de les laisser assises auprès du berceau de leur premier né, leur dressaient dans les salons des belles compagnies un trône de clinquants ; qui leur proposaient d'échanger la baguette charmante de ce pouvoir de charme et de séduction que la femme exerce dans la famille contre je ne sais qu'elle férule chamarrée de rubans roses et de devises prétentieuses, sceptre sans grâce et sans majesté, que la sottise seule pouvait être fière de porter. Molière vit ces deux travers et les attaqua l'un et l'autre. Dans l'*Ecole des maris* et dans l'*Ecole des femmes*, il joua les Arnolphe et les Agnès. Mais, dans les *Précieuses ridicules*, il avait déjà joué les Cathos et les Madelon, et, dans les *Femmes savantes*, il devait livrer à la risée Trissotin, Vadius, Philaminte, Armande et Bélise. Ni la rusticité, ni la pédanterie, ne trouvèrent grâce devant lui. Il se plaça dans le vrai milieu, qui est celui du bon sens, et, selon les circonstances ou les caprices de l'inspiration, il frappa tantôt à droite, tantôt à gauche.

Dans cette satire à double tranchant Molière a déployé une rare justesse d'esprit, et il y a beaucoup à apprendre de lui, soit pour ceux qui veulent rabaisser et asservir la femme, soit pour ceux qui rêvent en sa

faveur un empire chimérique et une liberté contre nature.

Il combat les premiers en entrant dans leur point de vue et en leur faisant toucher du doigt la vanité de leurs efforts. Pourquoi donc laisser les femmes dans l'ignorance? Parce qu'elle est, dit-on, une garantie d'innocence. Le calcul serait meilleur si l'ignorance absolue était possible; mais depuis que l'espèce humaine a touché à ce fruit funeste, à ce beau fruit qui croissait sur l'arbre de la science du bien et du mal, l'ignorance parfaite n'existe plus ici-bas. A défaut d'autre maître, la nature parlera. Or, comme ses premières leçons ne sont pas toujours des leçons de sagesse, comme les instincts qu'elle développe tout d'abord sont des instincts d'égoïsme et de satisfaction personnelle, celui dont la nature est le seul maître est assez mal partagé. D'ailleurs le monde est ainsi fait de nos jours que la position d'une ingénue est bien la plus dangereuse. Il y a partout tant d'arbres aux fruits empoisonnés, et la race des serpents s'est si fort propagée, que l'on peut, presque à coup sûr, prédire à toute Agnès le sort de notre mère commune. Est-ce un bien? Est-ce un mal? D'autres le diront; mais il est de fait que la vertu devient tous les jours plus difficile, parce que tous les jours les tentations se multiplient dans la même proportion que les rapports sociaux deviennent plus nombreux et plus délicats. Dans les sociétés primitives les voies étaient toutes tracées : le vice et la vertu ne se présentaient que sous un petit nombre de formes saillantes, entre lesquelles le choix était facile. Aujourd'hui tous les exemples ont été donnés; on a essayé de tous les

compromis; on rencontre tous les déguisements; rien de plus commun que les situations difficiles. A côté des grandes routes jadis battues on a pratiqué mille sentiers, et il n'y a qu'une certaine connaissance du monde qui puisse préserver des embûches que le monde lui-même a multipliées sous nos pas.

Molière suit une méthode semblable pour combattre ceux qui, par l'appât d'une fausse science, attirent la femme hors de son domaine. Il se borne à mettre sous leurs yeux les effets d'une éducation pédantesque.

Or il se trouve, par une singulière et pourtant naturelle rencontre, que, tout en suivant des voies opposées, les Agnès d'une part, les Armande, les Cathos et les Madelon de l'autre, arrivent au même point, à savoir qu'elles perdent cette retenue sans laquelle la femme n'est plus la femme. Peut-être pensera-t-on qu'ici le poète exagère. Sans doute il faut faire la part de cette idéalisation comique dont nous avons parlé précédemment; mais au fond Molière a vu juste et dit vrai. Chez les hommes la pédanterie n'est souvent qu'un défaut extérieur, qu'il serait, semble-t-il, facile d'enlever et dont on peut faire aisément abstraction. Chez la femme, et ceci est à sa louange, il est rare que ce travers acquière un certain empire sans que le caractère et le cœur en soient atteints, sans que tous les rouages de l'organisme moral en soient profondément bouleversés. Par le fait même qu'elle y est moins sujette, la chute, quand par malheur elle tombe dans cette faute-là, est plus grave et la désorganisation plus complète. Que l'homme né pour soumettre le monde aux lois de son intelligence

se laisse aller à l'orgueil du savoir, cela s'explique aisément : c'est le péril de sa vocation, l'écueil qu'il rencontre sur sa route. Mais que la femme, née pour soumettre l'homme à la douce influence de l'amour, soit prise de cette passion, que Molière trouve justement choquante,

De se rendre savante afin d'être savante,

cela s'explique mal aisément : ce malheur ne lui est point naturel; elle ne peut rencontrer cet écueil que lorsqu'elle a perdu sa voie; c'est une faute qui entraîne et suppose l'oubli du rôle que lui a départi la Providence. Dans une vie dont les intérêts du cœur doivent être la grande affaire, il ne saurait y avoir aucune place pour la pédanterie, et il est fort à craindre qu'une femme pédante ne sache plus aimer.

C'est dans les *Femmes savantes* que les héros de Molière parlent de la manière la plus explicite et la plus piquante sur les questions nombreuses qui concernent l'éducation de la femme. On pourrait faire dans cette pièce une ample moisson de mots heureux et décisifs, de jugements marqués au coin du bon sens. Je ne relèverai qu'un seul vers, celui qui me semble le plus significatif dans le rôle de Clitandre.

Chrysale, le bon bourgeois que désolent les doctes distractions de Philaminte, et qui ne prise les in-folio de Plutarque que pour y mettre ses rabats, n'est certainement pas celui des héros de cette pièce dont les idées représentent le mieux celles de l'auteur, quoiqu'il lui arrive parfois de dire des choses fort sensées.

Si Molière en a choisi un pour lui servir de truchemen, ce doit être Clitandre, l'amant d'Henriette. Or Clitandre indique d'un mot le genre d'instruction qui convient à la femme :

Je consens qu'une femme ait des clartés de tout.

Vous le voyez : Clitandre, heureusement, ne condamne pas le beau sexe à ne savoir

Que connaître un pourpoint d'avec un haut-de-chausse.

Il lui accorde le bénéfice d'une réelle instruction, et, sauf erreur, il indique avec justesse dans quel sens il convient de la diriger. S'il s'agissait des hommes, le principe que pose ici Molière serait fort dangereux. Pour eux, rien de plus funeste que ces clartés sur mille sujets sans lumière vive sur aucun point. Pour la femme, c'est autre chose.

Nous ne voulons pas dire qu'il faille la condamner à n'avoir qu'une instruction superficielle et sans portée; encore moins que l'on doive créer pour elle une science toute de roses, en réservant pour les hommes la science aux épines. Loin de là. Il n'y a pas deux sciences, et la femme qui veut savoir, même superficiellement, doit se résigner à se piquer les doigts. Que s'il en est d'ailleurs qui, douées d'une façon particulière, se vouent à la science ou aux lettres, on aurait grand tort de leur en faire un crime. Le génie et le talent ont toujours un privilége d'exception, un droit de faveur qu'il convient de réserver. Peut-être même est-il bon à toute femme d'étudier avec plus de soin une branche ou une question spéciales. Comme elles sont facilement disposées à se contenter à bon marché, un tra-

vail suivi sur un point quelconque ne peut que rendre leur esprit plus sérieux. Mais, toutes ces réserves faites, leur instruction doit être, comme le veut Molière, générale et propre à donner des clartés de tout.

Les hommes sont enclins à généraliser. Ils ont le genre d'esprit qui porte aux systèmes. De là vient qu'une demi-culture est pour eux doublement funeste. Ils veulent prononcer sur l'ensemble des choses sitôt qu'ils en connaissent quelque petite partie. Pour la femme, le danger n'est pas le même, parce qu'elle généralise beaucoup moins. Le fait isolé, la réalité palpable, la touche plus que l'idée abstraite ou la loi. Elle a d'ailleurs un fond de sentiments naturels, qui s'altèrent plus difficilement, et qui la préservent des écarts dans lesquels l'homme tombe sans cesse avec sa dialectique et ses généralisations prématurées. Elle est moins logicienne, et cela même la sauve des périls d'une instruction peu profonde. Une femme peut être exclusive, mais par sentiment, non par logique. Lorsqu'une idée nous a frappés, elle fait son chemin dans notre esprit; elle nous impose tout ce qu'elle renferme de conséquences; elle nous poursuit et nous obsède jusqu'à ce qu'elle se soit emparée de nous, même au détriment des instincts les plus tenaces; chez l'homme, la réflexion peut finir par prévaloir sur le sens intime. La femme est peu sujette à de tels accidents. Une idée aura beau se présenter à elle entourée de preuves si claires qu'elle ne voie pas le moyen de la réfuter, si cette idée blesse certains sentiments, déposés au fond de son cœur, comme un trésor sacré, elle la repousse aussitôt. Elle sait de la plus certaine de toutes les

sciences, de celle qui a l'évidence d'un sentiment irrésistible, que, si elle portait atteinte à ce trésor, elle se suiciderait elle-même; et elle le défend avec la persistance que l'on met à défendre non-seulement son bien, mais sa personne et sa vie. Aussi voit-on sans cesse les femmes tomber dans les plus charmantes inconséquences. Avoir gagné leur esprit, c'est n'avoir rien gagné; leur prouver la justesse d'une idée, ce n'est pas toujours la leur faire accepter, et il n'est nullement certain qu'en les convertissant à un principe, on les ait converties à la première et à la plus simple des conséquences qui en découlent. Elles se défient de notre logique. Elles en ont une à leur usage, qui consiste à faire prévaloir l'instinct du cœur sur les syllogismes de la raison. Les idées fausses peuvent ainsi pousser dans l'esprit de l'homme des racines tenaces, nombreuses et envahissantes, qui vont jusque dans le cœur même, porter leur action dissolvante et absorber le suc vital, tandis que dans l'esprit de la femme, où elles germent, dit-on, sans peine, elle ne pénètrent guère.

Il y a donc moins à redouter pour elle les dangers d'une instruction qui se borne à des clartés de tout. D'ailleurs les hasards de sa destinée et la nature de son rôle lui font une nécessité d'une instruction de ce genre.

Les hasards de sa destinée. La femme, en effet, ne choisit pas sa vocation. Thèse générale, elle se marie. Mais les caprices des circonstances et des affections sont tels qu'il lui est rarement possible de dire à l'avance si elle épousera un médecin, un avocat, un pas-

teur, un commerçant, un agriculteur, que sais-je? — Raison toute pratique, mais bien forte pour la préparer de manière à ce qu'elle soit à sa place dans toutes les situations.

La nature de son rôle. Ce n'est pas à la femme qu'appartiennent à l'ordinaire l'action extérieure et la décision des choses de ce monde. Elle ne marche pas à la tête des armées; elle ne fonde guère d'institutions; elle ne promulgue aucune loi; elle ne juge pas de procès; elle ne prêche pas; elle ne professe pas; elle écrit peu de livres. Son rôle est ailleurs. Il est dans la famille, où elle règne sans commander. Il serait ridicule de l'y confiner d'une manière absolue, et de faire une prison de sa demeure. Mais il faut pourtant que le foyer domestique soit le centre de ses affections, et qu'elle ait pour première société son mari et ses enfants. En elle réside le génie de la famille. Les enfants s'abritent sous son aile; elle les suit du regard, elle les dirige dans leurs études préliminaires, études toutes générales aussi, et auxquelles elle ne peut s'associer heureusement que si elle a elle-même des clartés de tout. Le mari, qui agit au dehors, revient chaque jour auprès d'elle pour se rafraîchir, pour faire une nouvelle provision de force et de courage. Il vient dérider son front ou reposer ses bras. Heureux est-il si elle sait lui rendre les heures trop courtes, si elle sait les mettre à profit pour lui inspirer courage, ardeur, gaîté et confiance. Là est le rôle de la femme, là est sa mission par excellence : elle fortifie, elle soutient, elle console s'il le faut, elle anime toujours. O douce paix, aimable sérénité du foyer domestique! tu es la vraie fon-

taine de Jouvence, qui entretient la santé morale, qui éternise la jeunesse du cœur et renouvelle la vigueur de l'esprit. A la femme le soin d'empêcher que la source ne tarisse, et d'en verser l'eau pure dans la coupe du travailleur fatigué.

Voyez ce laboureur courbé sur les sillons : l'horloge du village sonne midi; il pose sa bêche et jette les yeux du côté du sentier. Une femme vient à lui; elle chemine d'un pas alerte; elle lui apporte le repas bienfaisant, qui va lui permettre de labourer de nouveau jusqu'à ce que le soleil soit couché. Bientôt ils sont assis tous deux sur la muraille au bord du champ; et le verre bien plein qu'elle lui tend avec un gai sourire est une récompense pour le travail du matin, un encouragement pour le travail du soir. Modeste et pieux office! Que celle qui le remplit ne se plaigne point de son rôle. A tous les genres de travailleurs, quel que soit le champ où ils creusent leur sillon, elle a à servir le repas physique, qui restaure le corps, et le repas moral, qui restaure l'esprit. Pour cette double tâche elle a reçu de la Providence tout ce qui lui est nécessaire : d'une part, le goût des choses domestiques et de ces soins d'intérieur, qui occupent tant de place dans la vie; d'autre part, ce trésor de sentiments qu'elle a raison de surveiller d'un œil jaloux.

Si tel est le rôle de la femme, l'instruction qui lui convient est bien celle dont parle Molière. A l'homme qui doit agir au dehors, qui doit choisir une vocation, il faut à tout prix des connaissances spéciales et solides qui lui permettent de marcher d'un pas résolu dans la carrière où il est entré, et de la parcourir avec succès.

Mais pour la femme qui reste dans le sein de la famille, l'essentiel est de pouvoir prendre intérêt à l'œuvre de celui qui travaille pour elle et pour ses enfants, de pouvoir le suivre d'un regard ami dans le champ où il sème et moissonne. En d'autres termes, ce qu'il lui faut avant tout, ce sont ces *clartés* dont parle Molière. Une ambition plus haute ne lui est point interdite; mais cela seul est vraiment important.

Il serait facile de relever encore d'autres idées précieuses dans les comédies de Molière qui touchent à l'éducation des femmes, je vous laisse le soin de le faire, et je me demande pourquoi Molière, qui sur ce sujet, comme sur tant d'autres, a fait preuve d'un si parfait bon sens, qui a si bien su fuir les extrêmes et se placer dans le milieu convenable, a été accusé par plusieurs du préjugé qui condamne les femmes à l'ignorance? Cette accusation est-elle fondée, ou repose-t-elle sur une fausse interprétation de sa pensée ?

On n'a fait ce reproche ni à l'*Ecole des Maris,* ni à l'*Ecole des Femmes*, ni même aux *Précieuses ridicules;* mais seulement aux *Femmes savantes.*

Evidemment la fausse interprétation y a été pour quelque chose. On a attribué au rôle de Chrysale une importance qu'il n'a pas. Ce n'est certainement pas Molière qui parle lorsque Chrysale dit à Bélise :

Il n'est pas bien honnête et pour beaucoup de causes,
Qu'une femme étudie et sache tant de choses.
Former aux bonnes mœurs l'esprit de ses enfants,
Faire aller son ménage, avoir l'œil sur ses gens,

Et régler la dépense avec économie,
Doit être son étude et sa philosophie.

On ferait tort à Molière en lui supposant l'intention de plaider pour qui que ce fût la cause des bienfaits de l'ignorance. Non-seulement il n'a pas voulu le faire, mais en réalité il ne l'a pas fait.

Cependant je ne voudrais pas me charger de le justifier tout-à-fait. L'acte d'accusation a été rédigé de manière à lui faire la partie belle, à rendre la défense facile. Les termes dans lesquels il a été dressé ne sont pas bien choisis; mais au fond il repose sur le sentiment juste, quoique confus, d'une lacune regrettable dans les pièces de Molière, dont nous nous occupons maintenant. Les reproches que Molière a réellement mérités sont peut-être plus graves que ceux qu'on lui fait à l'ordinaire, et doivent retomber sur ses comédies dirigées contre les Sganarelle et les Arnolphe aussi bien que sur les *Femmes savantes*.

Dans ces diverses satires, Molière a pu faire admirer la justesse pratique de son jugement; mais ni les unes ni les autres ne découlent d'un principe assez élevé.

En abordant dans l'*Ecole des maris* et dans l'*Ecole des Femmes* la question de la liberté qu'il convient de laisser aux jeunes filles, et celle de l'instruction qu'il peut être utile de leur donner, Molière s'est placé à un point de vue très spécial, et pour lequel la comédie française a une préférence malheureuse. Il se préoccupe moins des intérêts intellectuels et moraux de la femme que des intérêts d'honneur de l'homme, qui doit l'associer à sa destinée. Par là il rabaisse la question. Arnolphe déclare que c'est pour n'être point sot

qu'il veut épouser une sotte. Sganarelle en dit autant sous d'autres formes, et Ariste lui-même, le sage vieillard, en suivant une voie opposée, ne met pas en seconde ligne le soin de sa réputation. La conclusion de ces deux pièces n'est pas qu'il faut instruire la femme pour son bien, mais qu'il faut l'instruire pour la sécurité de son futur époux. Elles roulent d'un bout à l'autre sur cette seule idée. Or accorder dans la question dont il s'agit la première place à des considérations de cette nature, c'est déjà condamner la femme à une infériorité irréparable, c'est en faire un être qui ne vaut pas pour lui-même, mais seulement pour l'homme, son maître et seigneur.

Dans les *Femmes savantes*, Molière ne s'élève guère plus haut. Les rôles d'Henriette et de Clitandre, si charmants qu'ils soient, ne suffisent pas pour donner à cette œuvre toute l'élévation morale que l'on serait en droit d'en attendre. Le mot sur lequel nous avons insisté, il y a un moment, en est une preuve entre plusieurs. Clitandre *consent* que les femmes aient des clartés de tout : c'est une faculté qu'il leur accorde; ce n'est pas un devoir qu'il leur impose. Il n'a pas l'air de penser que la nature, en leur donnant une intelligence, aussi bien qu'aux hommes, leur ait commandé par cela seul de la cultiver, autant que le leur permet leur position. Il ignore que les dons de la nature sont des dons qui obligent. Il parle de l'instruction qu'une femme peut acquérir, comme on parle d'un mérite surérogatoire ou d'un agrément de luxe. Et pourquoi permet-il qu'on les instruise? Si on le pressait sur ce point, peut-être répondrait-il aussi en alléguant des

motifs tirés des avantages que cela peut avoir pour les hommes. Clitandre a un sentiment très fin des bienséances que la femme cultivée doit observer; mais il ne laisse percer nulle part un sentiment très vif des devoirs qu'elle a à remplir envers elle-même.

Ce que le théâtre de Molière présente à cet égard d'incomplet ne doit pas nous surprendre. Les ridicules qu'il attaque ont toujours été plus ou moins communs en France et ailleurs; mais il les raille sans concevoir pour la femme une position meilleure que celle que depuis longtemps lui avaient faite l'histoire et les mœurs de la société française.

Le rôle de la femme, dans l'antiquité, était un rôle subalterne, même à Rome, dans les beaux jours de la république. Ce fut bien autre chose quand la sévérité primitive eut disparu : alors, à l'abaissement créé par le préjugé, s'ajouta l'abaissement moral, fruit de la corruption. La Gaule ne connut que la décadence de la civilisation latine; aussi les idées que cette civilisation y fit passer dans les mœurs, sur le rôle et la dignité de la femme, n'eurent-elles rien de bien élevé. Les désordres de la conquête, le long empire de la force brutale pendant la période des invasions, firent à la femme une position de plus en plus dépendante. Enfin l'idée chevaleresque vint lui ouvrir une carrière. Cette idée noble et touchante avait de vieilles racines oubliées dans le sol celtique de la Gaule, qui se mirent un beau jour à pousser des bourgeons verdoyants. Un souffle venu des plages bretonnes en avait ranimé la vie. Mais la chevalerie ne conquit qu'un terrain limité, en sorte que, de même que la science, de même que

le langage, le rôle de la femme au moyen âge se trouva équivoque et double. Dans la société chevaleresque, elle fut adulée et courtisée; dans la bourgeoisie et dans le bas peuple, elle resta l'humble servante de l'homme, et fut traitée par lui comme les races inférieures ont coutume de l'être par celles qui se disent supérieures.

Du temps de Molière, bien des choses avaient changé; les deux positions faites à la femme s'étaient modifiées, mais pas toujours à son avantage et sans que, au fond, le contraste eût disparu. Dans la haute société, l'esprit chevaleresque subsistait. Au XVIIe siècle, le vrai gentilhomme français était encore un homme galant et un galant homme. Mais ce qu'il y avait eu d'idéal et de mystique dans le culte que le moyen âge rendit à la femme avait cédé aux envahissements de l'esprit moderne, plus positif et plus politique. Aux cours d'amour avaient succédé les salons, et, pour conserver leur haute influence, les femmes étaient devenues des instruments de faveur, des centres d'intrigue : c'était par elles que l'on parvenait. Leur crédit y avait gagné; mais leur caractère y avait perdu. On épiait sur leurs lèvres et dans leurs regards le sourire de la fortune autant que le sourire de l'amour. Le culte qu'on leur vouait était devenu un culte intéressé, un culte qui dégrade à la fois l'idole et celui qui s'agenouille devant elle. Sous les adorations se cachait un outrage. Dans les classes inférieures, le préjugé qui asservit la femme, malgré un réel adoucissement des mœurs, subsistait encore. Elle continuait à n'y être que la ménagère; son esprit y languissait, uniquement adonné à des soins

vulgaires et prosaïques. Les doctrines qui charmaient le bon sens de Chrysale, ce bon sens cru et terre à terre, y régnaient presque sans partage, et la grande masse de la bourgeoisie française eût volontiers dit avec Martine :

> Ce n'est point à la femme à prescrire et je sommes
> Pour céder le dessus en toute chose aux hommes.

Ainsi, partout entourée d'adorateurs intéressés et de grossiers détracteurs, la femme, du temps de Molière, ne manquait que de vrais amis. Molière lui-même ne l'a pas beaucoup mieux traitée que les autres. Il fut de son pays et de son temps.

Aujourd'hui encore, la France n'a pas rendu à la femme toute justice. Au moins voyons-nous des hommes éminents faire, pour l'arracher à sa fausse position, des efforts malheureux, qui ne serviront qu'à consacrer et cet abaissement et cette élévation funestes. Les livres de M. Michelet sont-ils beaucoup plus complets que les comédies de Molière ? Leur succès est-il un événement beaucoup plus heureux que le succès des *Femmes savantes ?* Il est permis d'en douter. Que nous apprennent-ils, ces livres fameux? Qu'en dehors du mariage la femme est un être manqué, et que, dans le mariage même, il n'y a de salut pour elle qu'autant qu'elle passe par une sorte de nouvelle naissance, que son mari l'éduque, l'initie l'absorbe, l'ensevelit en lui. Ici encore, sous mille attentions délicates, au milieu d'un culte où, au mysticisme chevaleresque, s'ajoute une sorte de mysticisme médical, fruit de la science moderne, se cache le levain du mépris. Ici encore la femme ne vaut que par l'homme et pour l'homme.

Là est le point décisif, la racine mère de la plupart des erreurs et des préjugés dont elle est la victime. La vie de la femme qui n'a pas connu les joies de la famille, n'est pas complète, dit-on; mais celle de l'homme célibataire ne l'est pas beaucoup plus. On ajoute que la solitude est plus dangereuse pour elle que pour lui; cela est possible, mais elle est dangereuse pour tous les deux, et il n'y a de différence que dans le degré. Cette différence fût-elle plus grande encore, il n'en resterait pas moins vrai que la femme est un être intelligent et moral dont les plus précieuses facultés ne sont point condamnées à périr, faute d'emploi, en dehors du mariage; que, indépendamment de toutes les relations de la société et de la famille, ces facultés conservent leur prix, et qu'elles devraient être cultivées, n'y eût-il aucun homme au monde.

Tant que ce principe élémentaire n'aura pas pénétré profondément dans les mœurs, le préjugé ne sera pas vaincu, et la position de la femme demeurera fausse. On l'abaissera ou on imaginera pour elle une grandeur équivoque : elle sera la servante de l'homme, — sa servante ou sa maîtresse, — non sa compagne.

Les conséquences d'une erreur dans une question pareille sont innombrables. Nous aurions beaucoup à faire si nous voulions les passer en revue. Je n'en indique qu'une seule, non la plus importante, mais peut-être une de celles auxquelles on songe le moins, et qui est d'autant mieux choisie, ce me semble, pour faire sentir la gravité du sujet, qu'elle est empruntée à un domaine auquel la femme reste souvent étrangère, le domaine de la politique.

La France nous a offert depuis près de quatre-vingts ans un grand et singulier spectacle. Ballottée par les flots des révolutions, elle n'a pu ni jeter l'ancre dans la bourrasque, ni dans les intervalles de calme faire voile avec assurance vers un but marqué. Elle a essayé de tous les vents et de tous les pilotes; puis, de guerre lasse, et la fortune lui ayant fait rencontrer un homme fort, elle s'est jetée entre ses bras en lui disant : sauve-moi. L'avenir nous apprendra si elle y a trouvé un port ou simplement un refuge momentané. Mais d'où lui est venue cette impuissance au milieu de tant et de si brillantes ressources? Comptez les grands capitaines, les ministres habiles, les politiques profonds, les orateurs éloquents, que la France a vus naître depuis le jour où furent proclamés les fameux principes de 1789 jusqu'à cet autre jour où M. Guizot se refuse à voir une défaite, et où, s'il ne fut pas vaincu, il fut néanmoins renversé. Croirions-nous facilement, si nous ne l'avions pas vu de nos yeux, que tant d'esprit n'ait produit que des agitations répétées et des institutions éphémères?

Il y aurait de la naïveté à n'attribuer qu'à une seule cause un fait aussi considérable: mais parmi celles qu'il faut mettre en première ligne, comptons le rôle que la femme a joué en France.

Ce ne sont pas les déclarations de principes qui font vivre les institutions politiques; ce sont les mœurs, les traditions, les forces vivantes, mille influences actives, cachées et profondes. Un grand principe est sujet à n'être qu'une grande phrase : une toute petite vertu est une garantie bien autrement sérieuse. Or, de tou-

tes les influences diverses qui agissent ouvertement ou secrètement sur la vie politique d'un peuple, l'une des plus considérables est celle de la mère de famille. Quand elle manque ou quand elle est dénaturée, rien au monde ne saurait la remplacer. La mère de famille joue dans les sociétés humaines un rôle éminemment conservateur, non pas conservateur dans le sens étroit du terme, mais dans le sens le plus élevé. Elle ne conserve pas les constitutions; là n'est pas son affaire : mais elle conserve l'esprit public. Elle entretient le culte des souvenirs, culte bienfaisant, qui inspire et modère, qui attache au passé et empêche les révolutions gratuites. Auprès du foyer domestique elle donne les meilleures leçons de patriotisme; à la douce chaleur de son âme éclosent nos sentiments les plus vivaces, et c'est d'elle que nous tenons ce premier fonds de religion et d'honneur, qui est la sauvegarde la plus assurée des hommes et des nations.

Il n'y a guère qu'une sorte de révolutions qui se préparent dans le sein de la famille, celles qui ont pour mobile une haine de sang et de race, la haine de l'étranger. Or, ces révolutions-là sont les plus légitimes et à l'ordinaire les plus heureuses : elles sont un retour à l'ordre, un affranchissement. Mais ces brusques tempêtes politiques, bourrasques d'un jour ou de quelques années, fécondes en ruines et en violences, ne naissent point dans la famille : elles se préparent dans les clubs ou dans quelque bureau de journal.

L'influence de la mère de famille est une influence régulatrice, qui ne se manifeste nulle part avec éclat, mais qui agit sur tous les points à la fois; qui n'empêche pas

le progrès, parce qu'elle n'a rien d'étroit ni de doctrinaire, mais qui empêche les mouvements trop hâtifs et prévient les témérités. C'est le lest du navire dont l'homme est le pilote aventureux.

Mais quelle sera la femme à la hauteur d'une telle mission?

Sera-ce la ménagère de Chrysale, toujours accroupie devant le pot-au-feu?

Sera-ce Philaminthe avec son académie pour le beau sexe?

Sera-ce la jeune femme initiée par M. Michelet?

Ni les unes, ni les autres.

La femme élevée pour elle-même, qui apporte aussi sa part dans le fonds commun que crée le mariage, capable d'être autre chose que la doublure de son mari; la femme prise au sérieux, dont on a développé les ressources naturelles, qu'il serait difficile d'asservir et qu'il n'est pas nécessaire d'affranchir : celle-là seule y est préparée.

La France a payé cher la fausse position qu'elle a faite à la femme. Au lieu de veiller sur le lest du navire, la femme française, intrigante et mondaine, a soufflé aussi dans les voiles, déjà trop promptes à s'enfler. Faut-il s'étonner si, après avoir couru de brillantes fortunes, et vogué d'orage en orage, il s'est réfugié tout-à-coup dans le port le plus prochain, couvert de gloire et d'avaries!

LEÇON HUITIÈME.

Valeur morale du théâtre de Molière.

MESSIEURS,

Il ne faut pas juger de la moralité d'une œuvre d'art comme s'il s'agissait d'un sermon. Une comédie est quelque chose de plus et quelque chose de moins qu'un prêche. Les enseignements qu'elle nous donne ne sont pas des enseignements dans les formes; et, si l'on n'a rien de plus pressé que de se demander ce qu'elle prouve, cela prouve ou que l'on n'y entend rien ou que le poète est sorti des conditions de son art. Mais si le poète n'enseigne par directement, il peut donner à penser. La leçon morale qui résulte de son œuvre est de même nature que celles de l'exemple ou de la vie. Le poète nous montre les choses et les choses parlent. Peut-être parlent-elles avec d'autant plus d'éloquence qu'il n'a pas la sotte prétention de parler pour elles.

Le poète dramatique ne s'impose pas à ses personnages; il s'efface. Mais on aurait tort de penser que l'on ne puisse sentir nulle part dans ses œuvres le souffle de son âme. L'impersonnalité absolue est chose rare, presque impossible. On peut être dramatique sans cependant y atteindre. Au milieu d'une grande variété de créations par lesquelles le poète prouve qu'il sait deviner ou sentir les choses qui lui sont le plus étrangères, règne souvent un certain esprit général, qui, sans qu'il s'en doute, trahit l'esprit dont il est animé.

Donc, dans la plupart des cas, pour saisir la valeur morale d'une œuvre dramatique, il faut l'examiner sous deux points de vue : il faut chercher à bien comprendre l'enseignement qui résulte des exemples qu'elle met sous nos yeux, et chercher à se rendre compte de cet esprit général qui trahit le poète, et par lequel il peut exercer aussi une action morale puissante.

Cette seconde étude ne serait pas facile, peut-être même serait-elle impossible, s'il s'agissait de Shakespeare. Nul ne s'est approché autant que lui de ce que nous appelons l'impersonnalité absolue. Mais avec Molière, elle est possible, partant nécessaire.

Jugée à ce double point de vue, l'ancienne comédie française, dont Molière, tout en la renouvelant, accepta les traditions, laisse beaucoup à désirer. Souvent elle nous offre des tableaux intéressants et instructifs; mais rarement elle est de nature à exercer une influence bienfaisante. Sous ces deux rapports, elle est admirablement représentée par la farce anonyme de maître *Pierre Patelin*.

Le dénouement de cette farce connue de chacun, au moins sous la forme nouvelle que lui ont donnée Brueys et Palaprat, réalise à merveille ce proverbe digne à la fois de la sagesse divine et de la sagesse populaire, que le méchant fait une œuvre qui le trompe. Si on le retranchait, si on supposait Patelin rentrant chez lui pour y compter l'argent d'Agnelet, tout en contemplant le beau drap volé à maître Guillaume, cette comédie ressemblerait fort à un outrage à la morale : elle révolterait à la fois la conscience et le bon sens, et ne perdrait pas moins en intérêt moral qu'en intérêt littéraire. Le berger Agnelet, ce trompeur d'autant plus fin qu'il a l'air plus niais, est l'instrument dont se sert la Justice pour rétablir ses lois. Il importe assez peu qu'il ne soit pas puni lui-même, parce que nous lui appliquons en pensée la leçon qu'en reçoit Patelin, en sorte que, si le châtiment qui doit l'atteindre n'est pas mis sous nos yeux, nous pouvons cependant le pressentir.

Ainsi l'instruction que renferme les événements est juste et précieuse; mais nous aurons lieu d'être moins satisfaits si nous cherchons ce qui peut trahir l'esprit du poète.

La société au milieu de laquelle il nous place n'est qu'une société de dupes et de fripons. Pas un seul personnage sur lequel le regard se repose avec plaisir. Guillaume, le marchand, est un sot : c'est le corbeau de la fable, victime prédestinée de tous les renards qui passent près de l'arbre où il perche. Quant à Patelin, il ne lui manque qu'une bagatelle, la conscience. Il prise l'habileté, surtout celle qui réussit. Il n'éprouve

ni l'apparence du plus léger scrupule avant le crime, ni l'ombre du plus petit remords après. C'est un avocat retors et affamé, Villon devenu plaideur et vivant de mauvais procès :

> A tromper devant et derrière
> Etait un homme diligent.

La femme de Patelin est plus repoussante encore. Au moins le mari est-il habile. Il a le génie de l'invention; mais sa femme n'est qu'une coquine maussade, une friponne que l'on emploie en sous-ordre. Passe encore pour les maîtres filous; mais que l'on nous fasse grâce des apprentis. Agnelet est le sublime du genre. Il ne s'amuse pas à tendre des panneaux aux moutons; c'est chose trop vulgaire : il se fait mouton pour en tendre aux renards. Reste le juge, personnage nul, qui n'a pas de caractère, mais seulement une fonction.

Ce n'est donc pas une belle société que celle où nous transporte l'avocat Patelin, et où l'auteur s'est plu à vivre en imagination. Rien, ni dans les détails ni dans l'ensemble, pas une scène, pas un type, pas un mot, ne nous laisse entrevoir autre chose qu'un mélange comique, mais nauséabond, de plate sottise et de basse méchanceté.

Ce que nous disons ici de l'avocat *Patelin*, on pourrait le dire d'une manière générale, sauf quelques exceptions sans doute, de l'ancien répertoire de la comédie française. Elle est piquante, mais singulièrement dépourvue d'idéal et d'élévation.

L'œuvre de Molière s'en distingue-t-elle avec avantage? La question n'est pas de celles auxquelles on peut répondre d'un mot.

A n'en juger que par les tableaux que le poète fait passer devant nous et qu'il nous invite à étudier, le théâtre de Molière est, en général, profondément instructif. A ce point de vue, l'essentiel pour être moral c'est d'être vrai. Quand les leçons que nous donne une œuvre d'art sont d'accord avec celles de l'expérience, elles ne peuvent qu'être utiles et salutaires. Or, c'est là le grand triomphe de Molière. Il a vu juste.

Les accusations dont son théâtre a été l'objet à cet égard, partent d'une critique inintelligente. On s'est beaucoup récrié sur l'immoralité de *Georges Dandin* ou de la scène de l'*Avare* dans laquelle Harpagon maudit son fils. C'est bien à tort. Harpagon est un avare qui aime beaucoup plus son or que son fils. Cléante est un enfant mal élevé, qui dresse contre les trésors de son père toutes les batteries que peut imaginer la ruse. Ils se jouent l'un l'autre avec une rare insolence, et se rendent mutuellement la monnaie de leurs pièces. De là les scènes les plus vives, les rencontres les plus scandaleuses. Un beau jour Harpagon indigné s'écrie : « Je te donne ma malédiction. » Cléante réplique aussitôt : « Je n'ai que faire de vos dons. » Sur quoi tous les Aristarques de la morale de pousser de grands cris et d'accuser Molière d'avoir joué la paternité. Non, Molière joue le monde tel qu'il est; or dans le monde il n'est pas rare que des enfants indignes soient le châtiment d'un père avili. Molière ne prend parti ni pour Harpagon, ni pour Cléante; il ne nous fait aimer ni l'un ni l'autre; il se borne à dessiner un tableau, qui n'est pas un tableau de fantaisie, mais une peinture d'une vérité et d'une

réalité saisissantes. L'impudence de Cléante est la conséquence de la désorganition profonde et irréparable, où l'avilissement du père a jeté toute la famille; et la moralité de l'œuvre résulte du fait que l'avarice nous y est présentée avec tout le hideux cortége des fléaux qu'elle traîne après elle.

Molière n'entre pas en marchandement avec les exigences d'une sensibilité déplacée. Il ne recule pas devant les traits énergiques : il va droit au fait, et, d'une main hardie, montre le mal produisant tous ses fruits. La malédiction qui pèse sur le vice c'est qu'il enfante le vice : voilà ce que nous apprend le spectacle de la vie et ce que Molière ne cesse pas de nous dire. Que ceux dont les yeux n'ont pas la force de soutenir ce spectacle, les détournent. Le théâtre de Molière n'est ni pour des enfants, ni pour des anges, mais pour des hommes.

Je retrouve la même profondeur d'observation, la même vérité dans *Georges Dandin*, cet autre crime de Molière. Georges Dandin est un bourgeois enrichi et vaniteux qui s'allie à la noblesse : peu lui importe que sa femme ait des vertus; ce sont des titres qu'il lui faut. Mais il est bientôt payé de cette sotte et ridicule ambition : il souffre tous les malheurs de quiconque se déplace mal à propos et se déclasse. Sa femme le traite en demoiselle de haute maison, qui, par des considérations de fortune et de famille, a dû subir l'alliance d'un vilain. Elle lui joue des tours pendables, et réussit toujours à mettre les torts du côté de Georges Dandin. Elle est noble; elle a nom de Sottenville : les de Sottenville ne sauraient faillir. Le pauvre mari se

morfond à répéter ses jérémiades : « Georges Dandin! Georges Dandin! vous avez fait une sottise, la plus grande du monde. »

On dit aussi que ce spectacle est immoral. On dit que le vice, représenté par la noble épouse de Georges Dandin, quitte la partie impuni et triomphant, tandis que la sottise du mari est seule vertement châtiée.

Il est vrai; mais est-il nécessaire qu'à la fin d'une œuvre dramatique se fasse une distribution de peines et de récompenses, dont chacun sorte payé selon ses mérites? Nullement. Les choses, en réalité, ne se passent pas ainsi. Le châtiment, qui s'embusque toujours quelque part pour surprendre le méchant au passage, ne l'attend parfois que dans un autre monde. Si la comédie nous représentait le vice toujours aussitôt puni et la vertu toujours immédiatement récompensée, elle ferait une œuvre funeste; elle rabaisserait l'idée morale. Exiger pour la loi morale une sanction extérieure, immédiate et visible, c'est en compromettre la dignité; et l'on court de grands risques lorsque l'on attire ainsi les hommes à la vertu par l'appât de l'intérêt.

D'ailleurs une œuvre d'art n'embrasse pas le monde entier : on ne saurait tout dire à la fois. Elle prend un moment dans la vie, une scène dans la grande comédie du monde, et le poète laisse au lecteur le soin de les rattacher au grand tout, dont il les a détachés. L'important est que cette scène soit bien observée, et qu'en agrandissant le tableau, en élargissant le cadre, on ne soit pas jeté en dehors des grands principes de la morale et de la vérité.

Georges Dandin est un petit tableau de genre, qui ne fixe notre attention que sur une scène d'intérieur. Qu'est-ce que nous apprend cette scène? Rien, sinon que la sotte vanité qui porte les hommes à sortir de la condition où Dieu les a placés, est pour eux une source de déboires sans fin. La piteuse mine de Georges Dandin renferme toute l'instruction morale de l'œuvre, et cette instruction est sans doute utile et juste. Que le poète ait concentré notre attention sur ce point, c'était son droit; que les autres personnages servant à dessiner la situation comique et fâcheuse où se trouve Georges Dandin, valant surtout par rapport à lui, ne soient pas châtiés de leurs forfaits, peu importe. Si nous dépassons les limites de l'œuvre du poète, si nous étudions le monde en demeurant fidèles à l'esprit des leçons que Georges Dandin nous donne par son exemple, nous ne courrons pas le risque de nous égarer. Ces leçons ne nous permettront pas de juger de tout; mais elles nous suffiront pour bien apprécier les travers qui ont quelques rapports avec celui dont le poète nous a présenté une image si fidèle. Qu'est-ce que le moraliste peut demander de plus?

Bien loin de faire chorus avec les commentateurs qui accusent Molière de nous avoir présenté des tableaux immoraux, j'admire la profondeur et la variété des enseignements que l'on peut tirer de son théâtre. Encore une fois, si, en ce point, Molière est moral, c'est qu'il est vrai. Il n'atténue pas le vice dans ses peintures; il va jusqu'au fond et jusqu'au bout; il se plaît à le placer dans des situations violentes, où force lui est de lâcher son dernier mot. Les reproches que

l'on adresse à Molière renferment le plus grand de tous les éloges : il est trop vrai.

Des leçons de cette nature, je veux le croire, ne sont pas utiles et bonnes à tous. L'expérience du monde, trop rapidement acquise, peut non seulement faire souffrir les âmes neuves et ingénues ; elle peut nuire encore aux caractères trop faciles et aux esprits trop faibles. Aussi serons-nous loin de prétendre que la lecture de Molière n'ait jamais fait de mal ; mais les meilleures choses peuvent en faire, lorsquelles sont employées hors de propos. Les comédies de Molière ne sont pas le lait des faibles.

Aucun poète comique n'a été plus loin dans la peinture du vice. Quand il s'empare d'un sujet déjà traité par Plaute, comme celui de l'*Avare,* il le renouvelle en le creusant davantage. Là se marque l'influence de ces quinze ou vingt siècles d'expérience de plus, dont Molière a le bénéfice ; là se marque aussi d'une façon détournée, mais bien réelle, l'influence du christianisme. Le christianisme a obligé l'homme à se replier sur lui-même ; il lui a appris à regarder dans les coins et les recoins de son cœur. En lui donnant de la sainteté une idée plus haute et plus pure, il lui a donné une intuition du mal plus vive et plus profonde. En faisant abonder la lumière, il a renforcé les ombres. Le christianisme seul a rendu possibles des moralistes tels que La Rochefoucauld et Molière, qui ne jettent pas un regard sur le cœur humain sans que l'on entrevoie au fond le noir abîme du mal.

Mais si nous nous plaçons à un autre point de vue, si, comme nous l'avons fait pour la farce de *Patelin*,

nous cherchons de quel esprit général est animée l'œuvre du poète, nous aurons quelques réserves à faire, et nous serons bien forcés d'y reconnaître des traces nombreuses de l'esprit terre à terre qui nous frappe dans la vieille comédie française.

A cet égard, Molière ne l'emporte pas toujours sur ses devanciers grecs ou latins.

Aristophane, vous le savez, est le plus indécent des poètes comiques. Rien n'est assez scabreux pour l'effrayer. Il est en outre le plus impertinent des insulteurs publics. La comédie d'Aristophane fut à Athènes ce qu'a été de nos jours la presse dans les pays où la licence démagogique n'a plus connu ni bornes ni frein. Combien de fois a-t-il reproché à Euripide les légumes que sa mère avait vendus au marché! La mort même n'avait pas de refuge assuré contre les insultes de cet impitoyable railleur. Sa haine a poursuivi Cléon dans le tombeau, avec autant d'acharnement que lorsqu'il était le plus redouté des citoyens d'Athènes.

Et pourtant la poésie d'Aristophane témoigne d'une réelle élévation de génie et de caractère; elle brille par instants d'une rare beauté morale. Il connaît le prix de la justice. Partisan décidé des mœurs antiques, il préfère aux démocrates les hommes de Marathon, et le pauvre qui travaille au parasite qu'engraisse la fortune des riches ou de l'état. Son œuvre, qui participe de la licence des mœurs athéniennes, en est une ingénieuse et éloquente satire. Il persécuta Euripide, parce que Euripide était le plus habile des poètes novateurs, qui rompaient avec les vieilles traditions. Il persécuta Socrate, parce que Socrate lui parut, bien à tort, le prince

des sophistes, le plus grand maître dans cet art, qui, en ébranlant toute croyance, ébranlait par là-même les fondements de l'état. Il persécuta Cléon, parce que Cléon fut le plus audacieux et le plus puissant de ces démocrates corrompus, flatteurs et tyrans de bas étage, qui ruinaient l'esprit public. Aristophane est un patriote et un honnête homme : aussi aucune de ses comédies, malgré la liberté des propos, n'est-elle dépourvue d'idéal.

Il est quelques pièces de Molière où l'on cherche en vain des traces d'une élévation semblable, où l'on ne retrouve que le vieux génie gaulois, si complaisant pour la ruse qui triomphe, et si peu difficile dans le choix des sociétés, où, comme dans *Patelin*, la peinture de la méchanceté n'est égayée que par celle de la sottise. Il semble parfois se complaire au milieu de ces personnages équivoques : son imagination trouve plaisir à les voir se tendre des piéges grossiers et y tomber lourdement. C'est le cas de plusieurs de ses farces; c'est aussi le cas de *Georges Dandin* et de l'*Avare*. Par ce côté-là, ces deux pièces, que nous défendions il y a un instant contre d'autres critiques, sont très attaquables. Si l'*Avare* n'est pas mis sur le même rang que le *Tartuffe* ou le *Misanthrope*, cela peut tenir à l'originalité moins saillante du sujet; mais cela tient surtout à cette absence d'élévation morale, que les proportions de l'œuvre rendent encore plus sensible.

Molière a même eu le malheur de rabaisser gratuitement quelques types empruntés à l'antiquité. Si admirable que soit son *Amphytrion* de verve et de plaisantes inventions, cette comédie, qui fait rire aux

larmes, ne vaut pas moralement le modèle tracé par Plaute. Le rôle d'Alcmène était un rôle des plus périlleux. Trompée par Jupiter, qui a pris la figure d'Amphytrion, son époux, elle est devenue un personnage bien délicat à introduire sur la scène. Sa seule présence risque fort d'exciter des quolibets irrévérencieux. Le vieux Plaute l'a senti; aussi a-t-il donné à son Alcmène une si grande dignité, une si parfaite noblesse de maintien, un sentiment si énergique de ses devoirs et de son innocence, une pureté si irréprochable, que le sourire ironique fait aussitôt place au respect. L'auréole de la vertu efface sur son front la tache d'une mésaventure bizarre. L'Alcmène de Molière est moins digne que celle de Plaute. Elle dit à peu près les mêmes choses; mais elle ne les dit pas avec cette simple noblesse, qui sied à l'épouse outragée. Elle a dans le langage je ne sais quelle teinte de bel esprit qui double les périls de sa situation. Ce n'est pas la matrone antique innocente et fière; c'est une belle irritée.

Voyez dans les deux auteurs la scène où Jupiter, qui a toujours la figure d'Amphytrion, et sur le compte duquel, par conséquent, elle met les durs reproches que celui-ci lui a faits, entreprend d'apaiser son courroux.

JUPITER.

« Il ne faut pas faire d'un badinage une affaire sérieuse.

ALCMÈNE.

» Je sais, moi, comment il m'a blessée au cœur.

JUPITER.

» Par ta main si chère, Alcmène, je t'en prie, je t'en conjure, grâce! pardonne-moi, ne sois plus fâchée.

ALCMÈNE.

» Ma vertu réfutait tes injures. Maintenant, tu ne me reproches plus de me déshonorer par ma conduite: moi, je ne veux plus m'exposer à entendre des discours qui me déshonorent. Adieu, reprends tes biens, rends-moi les miens, et donne-moi des femmes pour m'accompagner.

JUPITER.

» Y penses-tu?

ALCMÈNE.

» Tu ne le veux pas. Hé bien, je m'en irai accompagnée de ma vertu. »

Une nuance de galanterie de madrigal suffit à faire disparaître dans Molière la sévère dignité du langage d'Alcmène.

JUPITER.

Avez-vous bien le cœur de me traiter ainsi?
Est-ce là cet amour si tendre
Qui devait tant durer quand je vins hier ici?

ALCMÈNE.

Non, non, ce ne l'est pas, et vos lâches injures
En ont autrement ordonné.
Il n'est plus, cet amour tendre et passionné;
Vous l'avez dans mon cœur, par cent vives blessures,
Cruellement assassiné.
C'est en sa place un courroux inflexible,
Un vif ressentiment, un dépit invincible,

Un désespoir d'un cœur justement animé,
Qui prétend vous haïr, pour cet affront sensible,
Autant qu'il est d'accord de vous avoir aimé;
Et c'est haïr autant qu'il est possible.

Il ne faut pas s'étonner de cette infériorité morale de quelques-unes des pièces de Molière. Acteur, chef de troupe et poète, il a écrit nombre de comédies pour satisfaire aux exigences du moment, pour répondre à la cour et à la ville, qui lui criaient sans cesse : amusez-nous. Ne lui faisons pas un grand crime d'avoir, dans ces pièces-là, trop exactement suivi les traditions antérieures. Il s'agissait de servir le public promptement et selon ses goûts.

Mais, à côté de ces pièces, il en est d'autres qu'il a pu travailler avec plus de soin, qu'il a écrites, non-seulement pour amuser la foule, mais aussi pour donner essor à son génie et exprimer sa pensée poétique. Or celles-là ont, en général, une portée morale, et témoignent d'un esprit plus élevé.

Quel est l'idéal qui s'y révèle?

C'est d'abord celui que rêvait l'élite de la société du temps, celui que réalisent diversement Ariste dans l'*Ecole des Maris*, Henriette et Clitandre dans les *Femmes savantes*, Cléante dans le *Tartuffe*, etc., etc. La modération, un sentiment exquis de la mesure, une saine culture de l'esprit, un heureux équilibre de goûts et de facultés, une pratique intelligente du monde : voilà quelques-uns des traits qui le caractérisent. L'homme accompli, tel que le voudrait Molière, évite

avec soin la ridicule exagération dont parle Cléante dans les vers suivants :

> Les hommes, la plupart, sont étrangement faits ;
> Dans la juste nature on ne les voit jamais :
> La raison a pour eux des bornes trop petites ;
> En chaque caractère ils passent ses limites,
> Et la plus noble chose, ils la gâtent souvent
> Pour la vouloir outrer et pousser trop avant.

Ainsi le modèle que nous propose Molière n'est pas le héros inflexible de Corneille ; il a plus de rapports avec le parfait cavalier des héroïnes de Racine. Il ne passe les bornes en aucun point ; il a assez de finesse de tact pour ne jamais trop appuyer ; c'est le sage formé par le monde, le véritable *honnête homme*, tel qu'on l'entendait au XVIIe siècle, dans les meilleures compagnies. Aujourd'hui nous attachons à ces deux mots un sens plus moral et plus bourgeois. Au XVIIe siècle, l'honnête homme devait avoir passé par l'école de la bonne société : tous les travers qui font sotte figure lui étaient rigoureusement interdits. Moins il avait de penchants vicieux, mieux cela valait ; toutefois on pouvait lui en passer quelques-uns, s'ils n'étaient pas trop criants, et s'ils étaient du nombre de ceux qui se laissent porter avec grâce. Il lui fallait éviter toutes les sortes de pédanterie, et celle de la rigidité autant et plus qu'une autre. On aimait à trouver en lui un fonds solide de vertus ; mais toutes ses vertus devaient avoir bonne façon, et être accompagnées de délicatesse. La plupart des grands écrivains du temps, poètes ou prosateurs, ont entrevu un idéal semblable et ont contribué à en dessiner les traits. Mais peut-être

les trois auteurs les plus précieux à consulter sur ce point sont-ils Racine, Mme de La Fayette et Molière. Il y a pourtant certaines différences entre eux. Dans les deux premiers, l'honnête homme a quelque chose de plus chevaleresque et de plus finement aristocratique : il se montre surtout par le côté galant; c'est dans ses relations avec le beau sexe qu'il aime à déployer toute sa distinction. Les héros de Molière sont en général de bonne maison; mais ils ne sont pas toujours, comme ceux de Racine, de grande maison. Ils n'ont pas moins d'esprit; mais ils ont un tour d'esprit un peu plus libre et dégagé. Ils ont le sang plus gaulois; et leur heureux naturel se trahit dans des domaines plus divers. L'amour est aussi pour eux une grande préoccupation; mais ce n'est pas nécessairement leur première pensée.

C'est avec une verve toujours renouvelée que Molière a raillé les travers qui s'écartaient de ce type de bon goût, auquel nous ramène toute la littérature du temps. Fausses prudes, pédants affectés, marquis fats et aux façons recherchées, auteurs ampoulés, bourgeois enrichis, qui se guindaient jusqu'à la noblesse et couvraient d'un titre d'emprunt la roture de leurs manières, sots importuns et sots importants: c'étaient là ses victimes ordinaires et son gibier de tous les jours.

Toutefois, Molière ne s'en est point tenu à ce type unique. Il a vu par delà. Dans le monde poétique où il a vécu par la pensée, il est des héros de haute taille, qui dominent de toute la tête ceux dont la poésie française avait alors coutume de célébrer la grâce et la bonne tournure. Même chose, nous l'avons vu, est arrivée à Racine. Au moment où, à la suite de longues

et secrètes luttes, il allait quitter le théâtre pour retourner à Dieu, il peignit, dans *Phèdre,* des passions et des remords dont la souveraine énergie nous empêche de songer à des bienséances, que pourtant le poète observe toujours. Plus tard, rompant le silence du repentir, son génie fortifié conçut ce type immortel du grand prêtre Joad, qui, de même que Phèdre et plus encore, s'élève au-dessus de cette région moyenne où s'agitent les questions de convenance, et qui est la plus mâle expression de la foi chrétienne. Mais il y a entre Molière et Racine deux différences capitales. Le génie du poète tragique ne prit tout son essor que sur la fin de sa carrière, et sous l'influence d'une grande crise morale; Molière déploya toute sa puissance au milieu de sa course, et sans rien qui ressemble à la conversion de Racine. Racine trouva dans la religion la force nouvelle qui lui permit de se surpasser et de tenir au delà des promesses de son talent. Molière, pour atteindre à ces types immortels qui dominent et couronnent son œuvre, ne s'inspira que de lui-même et n'eut d'autre maître que son cœur.

Arrêtons-nous un instant pour les considérer de plus près.

Le premier est Tartuffe.

La pièce à laquelle il a donné son nom a soulevé des récriminations sans nombre. Il en est qui ne nous arrêteront guères. On s'est récrié, par exemple, en voyant Molière faire prononcer par un acteur des mots consacrés par la vénération des siècles :

O ciel ! pardonne-lui comme je lui pardonne.

Mais il est clair que Tartuffe, par cela même qu'il

est hypocrite, doit mettre un soin particulier à parler le langage de l'église et de l'Evangile. Les faux dévots citent avec componction les saintes Ecritures. Ce trait n'est pas un détail que l'on puisse aisément détacher de l'ensemble, quoique Molière ait dû le retrancher; il découle du caractère du héros; c'est encore un de ces traits hardis et francs comme Molière les aime. Il ne peut y avoir là de profanation que si l'œuvre tout entière est une œuvre impie.

A prendre les choses simplement et telles qu'elles sont, sans vouloir faire au poète un subtil procès d'intention, il est difficile de voir dans le Tartuffe une attaque dirigée contre la religion chrétienne. Molière n'a cru et n'a voulu attaquer que l'hypocrisie. Il l'a déclaré de la manière la plus formelle, et il aurait pu se dispenser de le faire : son intention est évidente. Si cela suffisait pour réfuter toutes les critiques, il sortirait blanc comme neige du procès qu'on lui a intenté.

Que cela suffise ou non, c'est un des éléments de la question, et l'un des plus importants. Le *Tartuffe* n'a pas fait disparaître l'hypocrisie; mais il l'a hautement flétrie, et quelles que soient les réserves qu'il y ait à faire d'ailleurs, cela seul empêche que ce ne soit une œuvre immorale. N'oublions pas qu'une satire pareille était un acte de courage dans un siècle où l'hypocrisie avait trouvé moyen de mettre de son parti presque toutes les puissances de la terre. Malgré la protection de Louis XIV, en ce cas timide et circonspecte, il fallut à Molière, pour écrire le *Tartuffe*, la hardiesse de la franchise et de l'honnêteté.

Bourdaloue objecte, à la vérité, que la vraie et la

fausse dévotion ont tant d'actions communes qu'on ne saurait attaquer l'une sans blesser l'autre. Mais ne serait-il pas plus conforme à la saine logique et aux vrais intérêts de la piété, de conclure au contraire de cette ressemblance à la nécessité absolue de séparer nettement et franchement les deux causes? Mieux la fausse monnaie imite la bonne, plus il est urgent de la signaler et d'en arrêter le cours. La politique de Bourdaloue fut en général celle du XVIIe siècle; mais la religion s'en est mal trouvée. La vérité n'a pas à écouter les conseils d'une mesquine prudence. Les succès que l'on veut obtenir pour elle en lui faisant abriter le mensonge, ne fût-ce que du bout de l'aile, se tournent en déceptions amères et en terribles défaites. Au XVIIe siècle l'église avait jugé prudent de ménager l'hypocrisie; au XVIIIe elle paya cher cette prudence équivoque. Il eût été plus sage et plus digne de dépenser moins de foudres contre le *Tartuffe* de Molière, et d'en réserver davantage pour les Tartuffes qui abondaient dans le monde et dans l'église.

Ce point nous paraît si important que nous ne saurions faire de grands reproches à ceux qui sont coulants sur le reste. Il faut s'estimer heureux quand il y a dans une satire de l'honnêteté et du courage.

Toutefois, en si grave matière, il est permis d'exiger plus encore. Il est toujours délicat, surtout pour un poète dramatique, de s'attaquer à une fausse imitation des choses saintes. Les hommes irréligieux doivent naturellement s'en réjouir. Ils sont aux aguets, prêts à dépasser les intentions de l'auteur, à étendre la portée de chaque mot, et à faire retomber sur le modèle ce

qui ne doit atteindre que l'imitation. Par contre-coup, les âmes pieuses s'alarment; elles soupçonnent un piége, quelque parodie perfide, et, somme toute, ce n'est pas la religion qui y gagne. Don Quichotte porta un coup sensible à l'esprit chevaleresque, quoique Cervantès n'eût en vue que les exagérations ridicules auxquelles il avait donné lieu. De même le *Tartuffe* ne paraît pas avoir beaucoup contribué aux succès de la religion. Une œuvre pareille fait scandale, et ici le mot de Macette est vrai: le scandale est pire que l'offense.

C'est qu'il est absolument impossible qu'une satire dramatique, comme le *Turtuffe*, ne prête pas à mille interprétations. Le poète a beau prendre ses précautions et flanquer le héros d'un Cléante; Cléante ne saurait être à côté de Tartuffe qu'un nain à côté d'un géant. C'est sur le géant que se portera toute l'attention; c'est lui qui remplira la scène; Cléante effacé ne sera qu'un palliatif inutile.

Il pourrait y avoir cependant un préservatif efficace dans l'ensemble de l'œuvre du poète et dans l'autorité de son nom. Bossuet, poète comique en même temps que père de l'église, s'il est possible de l'imaginer, aurait pu écrire le *Tartuffe*, non sans s'attirer mille rancunes, mais sans donner prise au scandale. L'autorité de son nom eût rassuré les vrais dévots et forcé les autres au silence. Mais Molière était et devait être suspect. Quand le *Tartuffe* fut joué pour la première fois, il avait écrit les *Précieuses ridicules*, l'*Ecole des femmes*, qui, par quelques scènes trop libres, avait déjà fait grand tapage, et d'autres pièces, qui n'étaient pas de nature à lui assurer une haute réputation de piété.

C'était, du moins pouvait-on le penser ainsi, un libertin qui jouait la fausse dévotion, mais non pas au profit de la bonne.

Pour nous, qui sommes à distance, qui pouvons sans peine placer le *Tartuffe* dans l'ensemble de l'œuvre de Molière, n'aura-t-il pas une autre signification? Voyons un peu.

Le rôle de Cléante, nous l'avons dit, ne suffit pas à contrebalancer celui de Tartuffe; c'est un rôle d'éloquence, de sages maximes, de bonnes paroles, plutôt que de fortes actions. Il n'y avait pas place à côté de Tartuffe pour un héros de sa taille. Cléante fait connaître par ses discours le caractère de la vraie piété, plus qu'il ne la fait aimer par ses œuvres. C'est un Ariste, un pédagogue chargé de diriger le parterre, et de l'empêcher de tirer de la pièce une leçon contraire aux intentions de l'auteur; mais le parterre est un écolier malin et très indocile, qui se fait sa leçon à lui-même et qui n'entend pas qu'on la lui fasse.

D'ailleurs Cléante, quoique véritablement touché, n'est pas un homme que dévore le zèle de la dévotion; c'est encore un de ces sages qui ne sortent pas de la juste mesure. Il respecte et il aime la piété; mais, ce qui frappe surtout chez lui, c'est moins la ferveur de son âme que la rectitude de sa raison. Il est peut-être le type le plus pur de cet idéal de l'*honnête homme*, dont nous parlions il y a un instant; mais il ne s'élève guère au-dessus.

Molière paraît avoir eu quelque hésitation à l'endroit de Cléante. Il est deux tirades satiriques qui rentraient d'abord dans son rôle : l'une est, dit-on, un portrait

de la comtesse de Soissons, l'autre un portrait de la duchesse de Navailles, qui toutes deux s'opposaient à la cour au parti de la jeunesse et du plaisir. Voici quelques traits du second :

Il est vrai qu'elle vit en austère personne;
Mais l'âge, dans son âme, a mis ce zèle ardent,
Et l'on sait qu'elle est prude, à son corps défendant.
Tant qu'elle a pu des cœur attirer les hommages,
Elle a fort bien joui de tous ses avantages;
Mais, voyant de ses yeux tous les brillants baisser,
Au monde qui la quitte elle veut renoncer,
Et du voile pompeux d'une haute sagesse
De ses attraits usés déguiser la faiblesse.
Ce sont là les retours des coquettes du temps.

Le ton de ce discours était évidemment de nature à compromettre la portée morale du rôle de Cléante. Molière l'a senti, et a corrigé ce défaut en mettant les portraits de ces deux prudes intrigantes dans la bouche de Dorine, où, sauf le style, un peu élevé pour une suivante, ils sont mieux à leur place. Grâce à ce changement, Cléante est devenu un personnage tout-à-fait grave; mais ce n'était pas encore assez pour donner à Molière et à son œuvre une autorité morale indiscutable.

Ce n'est pas Cléante, c'est Alceste qu'il faut opposer à Tartuffe. Si les sages discours du premier sont peu de chose en présence de cet abîme de platitude et de bassesse dont le Tartuffe nous fait sonder la profondeur, voici, comme contre-poids, la sublime passion de la franchise, et la voici dans un type qui n'est pas inférieur à celui de Tartuffe. Tartuffe peut parler d'accommodements avec le ciel, Alceste répond par le vers

le plus admirable peut-être que Molière ait jamais jeté à la face de son siècle :

> Morbleu ! c'est une chose indigne, lâche, infâme,
> De s'abaisser ainsi jusqu'à trahir son âme.

Alceste nous révèle décidément un idéal nouveau et qui est d'un autre ordre de grandeur que celui de l'honnête homme des salons du temps. Il a quelque chose d'analogue à ces passions énergiques et à cette soif de vérité qui furent la folie de Pascal. De même que l'auteur des *Pensées* repousse tous les divertissements, tout ce qui détourne et amuse, et que de vive force il ramène l'homme en présence des réalités redoutables de la mort et de l'éternité, de même Alceste condamne tous les ménagements et ne connaît d'autre loi que la loi de la sincérité, en tout et partout. Alceste n'est pas chrétien. Il n'est pas charitable. Il n'associe pas à la haine pour le péché l'indulgence pour le pécheur. Ses perpétuelles colères répondent mal à l'esprit de cette religion, qui, par une hardiesse divine, a fait de la joie un devoir. Mais ce n'en est pas moins une grande figure morale. La nature, la vraie nature, droite, saine et forte, l'emporte sans cesse chez lui sur les habitudes acquises et proteste avec une sublime énergie contre toutes les déviations et tous les compromis; il en appelle à la conscience des mensonges des hommes et des déguisements de la politesse. S'il n'est pas disciple du Christ, il est bien le disciple de ce précurseur qui tonnait dans le désert contre la foule perverse et ne cessait de crier : Race de vipères !

On s'étonne que Louis XIV ait été prudent dans la protection qu'il accorda à Molière à propos du *Tartuffe*.

Mais il y avait matière à y regarder à deux fois. Il faut plutôt l'en remercier. Qui sait si l'opposition que rencontra le poète comique, si les objections qui lui furent faites, si les craintes que manifestèrent des personnes respectables, si l'indécision du roi, ne furent pas l'occasion d'un travail intérieur énergique et salutaire? Qui sait si le *Misanthrope* serait tout ce qu'il est sans ces longues années de quarantaine que dut subir le *Tartuffe?* La première alarme amena Molière à achever le rôle de Cléante; peut-être est-ce à la prolongation de la lutte que nous devons Alceste.

En tout cas le *Misanthrope* complète le *Tartuffe.* Ces deux grandes œuvres ne sont que deux parties d'une œuvre unique. Impossible de les séparer; il faut les juger l'une par l'autre. Les contemporains du poète ont pu ne pas le comprendre ; mais, aux yeux de la postérité, c'est le *Misanthrope* qui donne à Molière l'autorité morale dont il a besoin.

Singulière contradiction, qui fait la richesse et la beauté de l'œuvre de Molière : cette œuvre immense, vaste satire, variée comme le siècle où vécut le poète, semblait n'être destinée qu'à railler les travers de ceux qui passent les limites et outrent les choses; et cependant elle a pour héros suprême un homme qui les passe à son tour, qui, sincère à outrance , franchit les barrières factices de bienséances mensongères. Molière renverse de sa propre main l'idole qu'il avait élevée; après avoir morigéné son siècle au nom de l'idéal que ce siècle rêvait, il s'en prend tout-à-coup à cet idéal lui-même, et le met en pièces dans une

œuvre d'inspiration, qui est devenue son meilleur titre de gloire.

Dans le *Misanthrope*, Molière n'invoque plus seulement le droit de la société; il invoque aussi le droit plus élevé de la nature, et les met hardiment en présence.

Par là il fait dans le domaine de la morale ce qu'il avait fait déjà dans celui de la littérature en raillant les règles convenues : il se pose en travers du mouvement général, il fait barrière contre le flot du siècle.

La simple nature, telle qu'elle apparaît chez Alceste, était rarement la bien-venue au XVIIe siècle. On la voulait renouvelée par un double baptême, celui du monde et celui de l'église. A vrai dire, ces deux baptêmes, le second surtout, n'opéraient pas toujours d'une manière très efficace; mais on les avait reçus; c'étaient les lettres de créance de tout *honnête homme*. La vie n'était complète alors qu'autant qu'elle se partageait soigneusement entre les salons et le confessionnal. Les bonnes sociétés recevaient deux sortes de personnes : les unes d'une moralité douteuse, qui n'en étaient pas moins régulières à confesse et dociles entre les mains de directeurs, qu'elles avaient soin, il est vrai, de ne pas choisir parmi les plus difficiles; les autres réellement pieuses et convaincues de cœur, mais qui savaient rendre la piété traitable, et, comme dit Philinte, faire grâce à la nature humaine. De même la littérature avait deux arènes, le théâtre et la chaire; elle avait deux héros : le poète séducteur, dont l'amour était le thème favori, et le sévère prédicateur, qui parlait de la mort et du jugement. En gé-

néral, le poète et le prédicateur restaient strictement dans leurs domaines respectifs. Toutefois, de temps à autre, malgré leur réserve prudente, un mot les trahit : on s'aperçoit qu'ils ont reçu une éducation semblable, et qu'ils doivent un jour ou l'autre se rencontrer. Tantôt c'est Racine qui étudie pour le théâtre cette vertueuse douleur :

De Phèdre malgré soi perfide, incestueuse,

et qui conquiert le suffrage inattendu du grand Arnauld ; tantôt c'est Bossuet qui porte dans la chaire quelque vague réminiscence du monde et qui émaille d'un compliment l'austérité de son éloquence. Dans celui-ci, il reste quelque chose du vieil homme ; dans celui-là se prépare le travail de la repentance. Ils sont frères ; parfois ils sont complices.

Sans être précisément leur adversaire, et en donnant satisfaction à des idées et à des besoins semblables, Molière se sépare d'eux sur un point capital. Il ne songe guère à une conciliation entre le monde et l'Eglise, et si parfois le monde ne lui suffit pas, si, à un moment donné, il éprouve le besoin d'un idéal supérieur, ce n'est pas à la religion qu'il le demande, mais à la simple nature.

A cet égard, le *Festin de Pierre* est une des comédies de Molière les plus intéressantes à méditer. Ce chef-d'œuvre improvisé ne vaut, dans l'ensemble, ni le *Tartuffe*, ni le *Misanthrope*, mais il renferme des scènes sans égales et des traits infiniment précieux.

Le don Juan de Molière n'est pas le même que le don Juan de Mozart. Il y a dans celui-ci de la jeu-

nesse et de la poésie. Il s'empare du monde comme d'un jardin créé pour ses plaisirs : il est né pour en cueillir toutes les fleurs et pour en épuiser tous les parfums. Il a la vie qui déborde; il a l'ivresse sans la satiété. Celui de Molière ne veut pas seulement jouir, il veut aussi corrompre. C'est un grand seigneur blasé, dépravé, ruiné, et qui conserve de la noblesse de son origine une brillante bravoure. L'un défie le monde, la mort et le ciel, et boit à longs traits dans la coupe de cette liberté enivrante à laquelle il porte son toast. L'autre, arrêté dans sa course par ses ennemis et par ses dettes, en est réduit à une volte-face piteuse. Pour demeurer impuni, le gentilhomme se fait dévot.

Nous l'avons vu déjà vanter les merveilleux avantages de ce vêtement d'emprunt. Mais avant d'avoir quitté le monde, il laisse tomber de sa bouche impie un mot qui jette sur le *Misanthrope* et sur toute l'œuvre de Molière une vive lumière. Un pauvre lui demande l'aumône. Don Juan lui offre un ducat, mais à la condition qu'il jure. Le pauvre s'y refuse. Don Juan insiste.

DON JUAN.

« Prends, le voilà, prends, te dis-je, mais jure donc.

LE PAUVRE.

» Non, monsieur, j'aime mieux mourir de faim.

DON JUAN.

» Va, va, je te le donne pour l'amour de l'humanité. »

Que signifie ce mot l'*humanité*? Evidemment il n'est pas ici un simple synonyme de bonté. Don Juan donne

pour l'amour de l'humanité par opposition à Tartuffe qui donne *pour l'amour de* Dieu. Mais n'est-ce là qu'une ironie de plus, un nouveau blasphème; ou bien s'y glisse-t-il une intention sérieuse? Les deux interprétations sont possibles ; ce serait diminuer la portée du mot que de choisir. Il faut les accepter l'une et l'autre.

Ce mot *humanité* est aussi un de ceux dont la signification s'est fort élargie depuis le XVIIe siècle. Molière est sur la voie qui devait conduire à lui donner un sens plus étendu et plus profond. C'est le vrai nom de l'idéal supérieur qu'il entrevoyait déjà lorsqu'il écrivit le rôle de Tartuffe, et qu'il avait saisi par une vive et profonde intuition lorsqu'il écrivit celui d'Alceste.

Molière est au XVIIe siècle le représentant de cette idée haute et puissante. Par là il fait opposition à la littérature chrétienne du temps. Le christianisme, en effet, malgré les vertus et le génie de quelques prélats illustres, se présentait sous plus d'un rapport, comme l'ennemi de l'humanité. L'église, en s'identifiant avec lui, lui avait prêté ses faiblesses, son orgueil, son ambition terrestre et son intolérance barbare. Complaisante pour le vice, surtout lorsqu'il était assis sur le trône, elle était impitoyable pour les protestants, les jansénistes et les philosophes; elle extorquait à son profit la souveraineté de la conscience. Le sentiment *humain* manquait au christianisme du XVIIe siècle, grave lacune qui se trahit même dans les chefs-d'œuvre des plus grands écrivains : dans les *Pensées* de Pascal, où les joies de la piété sont empreintes d'une exaltation

passionnée, mais non d'une vraie sérénité; dans le *Discours sur l'histoire universelle* de Bossuet, où il n'y a place que pour le peuple juif et pour ses tenants et aboutissants; dans le *Polyeucte* de Corneille, où le zèle du néophyte se montre intolérant et impérieux, et jusque dans cette admirable *Athalie,* où, sous le Dieu d'amour, se cache ce Dieu des Hébreux, qui traitait les adversaires *à la façon de l'interdit.* Chacune de ces œuvres porte quelque part, sur la première page ou sur la dernière, la marque d'une violence faite au génie de l'humanité par un dogmatisme étroit et oppresseur. Cherchez seulement et vous la trouverez.

En mettant sur la scène son Alceste, qui est bien décidé, en dépit de tout, à n'être fidèle qu'à sa conscience, Molière obéit à une inspiration meilleure, il rendit hommage à une pensée plus haute, il invoqua le droit imprescriptible de l'humanité, ce beau droit, dont le nom devait être inscrit plus tard sur des drapeaux infâmes et être traîné avec eux dans le sang et dans la boue; mais qui n'en demeure pas moins un de ces noms suprêmes qui font tressaillir les nobles âmes, qui sont la joie des esprits justes et des cœurs droits. Il y a dans le rôle d'Alceste une protestation cachée. Si Alceste a voulu être conséquent avec lui-même, il a dû, pour trouver un lieu où il eût pleinement la liberté d'être homme d'honneur, sortir non-seulement de la société, mais de l'église du XVIIe siècle.

Mais si Molière nous entendait, peut-être ouvrirait-il de grands yeux, et dirait-il, à peu près comme Alceste:

Par la sambleu, Messieurs, je ne croyais pas être
Si *profond* que je suis.

Certainement Molière n'a pas songé à la centième partie des conséquences qui découlent de son œuvre, et dont nous ne faisons qu'indiquer la plus saillante. Sa pensée était de celles dont on n'a pas conscience : pensée de poète, pensée d'enfant. Qui sait s'il n'a pas ri quelquefois avec Célimène et Philinte de son farouche Alceste? Est-il sûr qu'il ait bien compris le mot de don Juan? On l'eût fort embarrassé si on lui eût demandé à propos de telle scène, et surtout à propos des plus profondes, s'il plaisantait ou s'il parlait tout de bon. Le poète est comme la Sibylle : sur le trépied où le dieu l'agite, il prononce des oracles qu'il n'entend qu'à demi : il est l'instrument d'une force supérieure.

Molière, à coup sûr, n'a pas eu la prétention de prophétiser. Jamais il n'y a songé. Et cependant, si on le lit avec toute l'attention qu'il mérite, on verra qu'il a prédit de bien des manières le sort qui attendait la société française. Bossuet, qui aimait à soulever le coin du voile de l'avenir, n'est, malgré son regard d'aigle, qu'un petit enfant à côté de Molière. Il n'a jamais eu que le pressentiment de l'avenir; Molière en a eu la vision; seulement il ne s'en est pas douté.

La scène de don Juan et du pauvre n'est-elle pas l'image frappante de ce qui devait se passer quatre-vingts ans plus tard? Au XVIIe siècle, siècle où trop souvent l'aumône obligea, et où une bonne somme d'argent servit mille fois de pièce de conviction à des huguenots pauvres ou faibles, voici sur la scène un impie qui tente un pauvre diable, et qui, surpris de ren-

contrer pour la première fois un honnête homme, moitié sérieusement, moitié dérisoirement, fait l'aumône pour l'amour de l'humanité. De même au XVIIIe siècle, pendant que le clergé continuait son œuvre ambitieuse, ou se reposait sur ses richesses, voici venir des impies et des esprits forts, des enfants de don Juan, souillés comme lui de plus d'un vice et de plus d'un désordre, qui réclament sans relâche en faveur de l'humanité, et élèvent les autels de la philanthropie en face des autels déserts de la charité.

Que signifie le dénouement du *Tartuffe*, sinon qu'il n'y avait plus de barrière dans l'église contre les envahissements d'une ambition hypocrite, dissimulée sous une fausse couleur de dévotion, et que seul le pouvoir politique était capable de lui opposer une digue?

Que signifie le dénouement du *Festin de Pierre*, sinon que la noblesse française, ruinée comme don Juan et comme lui corrompue, n'était plus corrigible, et n'avait aussi à attendre que le jour de la justice?

Qu'est-ce enfin que le dénouement du *Misanthrope*, sinon un aveu d'impuissance, sinon un cri de détresse parti des entrailles de la société française? L'homme d'honneur y est à l'étroit, et, le cœur ulcéré, il quitte un monde où il n'y a plus de place pour la solide et franche vertu. Célimène y reste seule : elle s'amusera, elle se divertira, elle médira, elle courra les bals et les fêtes, elle jouira de sa jeunesse et de sa fortune; elle fera tout ce que la France mornachique allait faire pendant quatre-vingts ans, après la mort du grand roi, jusqu'au moment où l'édifice vermoulu, privé de l'ap-

pui de la vertu d'Alceste, s'écroula tout-à-coup sous le poids de sa corruption.

Etrange destinée que celle du poète comique! Qu'il se nomme Aristophane ou Molière, il est le véritable prophète de ces sociétés déjà atteintes au cœur, qui s'enivrent de leur propre gloire, qu'aveugle l'éclat dont elles resplendissent, et qui, sur le bord de l'abîme ouvert devant elles, dressent le pavillon de leurs fêtes et la table de leurs banquets. Mais à quoi bon ses prophéties? La foule l'entoure et l'anime; elle rit à ses bons mots; elle applaudit à sa gaieté; elle se fait un plaisir délicat de se railler elle-même. Charmant, dit-elle, farce piquante, spirituelle comédie. Puis elle court à d'autres plaisirs, et, quand elle s'est bien réjouie, elle s'endort sur ses lauriers. Mais le lendemain sonne l'heure du réveil; elle arrive inattendue et terrible. Tantôt, comme dans la patrie d'Aristophane, c'est l'ennemi qui s'approche et la liberté qui succombe; tantôt, comme dans la patrie de Molière, c'est une révolution qui se déchaîne et un trône qui croule: partout c'est l'abîme à côté duquel on riait ou dansait, cet abîme qu'entrevoyait le poète et qui engloutit sa proie. Pauvre poète, nul n'a pris garde à ses discours, sauf pour s'en divertir de plus belle. Il ne croyait pas lui-même dire si vrai. Peut-être riait-il avec les autres, sauf à être pris de temps en temps d'un accès de sombre mélancolie. — Hélas! quand le rôle de prophète est dévolu au poète comique, c'est qu'il est déjà trop tard, et que la chute est inévitable.

TABLE DES MATIÈRES.

Pages

AVERTISSEMENT 5
PRÉFACE 7

PREMIÈRE PARTIE.

Les poètes tragiques. — Corneille et Racine.

LEÇON PREMIÈRE. Considérations générales sur la littérature française au XVIIe siècle 27
LEÇON DEUXIÈME. Débuts de Corneille. — Le *Cid* 50
LEÇON TROISIÈME. *Horace* 85
LEÇON QUATRIÈME. Le génie de Corneille 113
LEÇON CINQUIÈME. Racine; ses débuts, quelques détails biographiques. 144
LEÇON SIXIÈME. *Andromaque* 169
LEÇON SEPTIÈME. Le génie de Racine 198
LEÇON HUITIÈME. Les formes de la tragédie classique française 227
LEÇON NEUVIÈME. Examen de quelques questions de fond relatives à la tragédie classique au XVIIe siècle. 249
LEÇON DIXIÈME. Continuation du même sujet. — *Athalie*. . . 271

SECONDE PARTIE.

Molière.

Pages

LEÇON PREMIÈRE. Aperçu général de la vie et de l'œuvre de Molière 309
LEÇON DEUXIÈME. Molière critique. — Ses théories littéraires . 333
LEÇON TROISIÈME. Le *Tartuffe* 361
LEÇON QUATRIÈME. Le *Misanthrope* 387
LEÇON CINQUIÈME. Les *Femmes savantes* 413
LEÇON SIXIÈME. La nature de l'inspiration comique et les formes de la comédie dans le théâtre de Molière. 435
LEÇON SEPTIÈME. Idées de Molière sur l'éducation des femmes. 460
LEÇON HUITIÈME. Valeur morale du théâtre de Molière 485

ERRATA.

Page	66,	ligne	4, le premier	*lisez :*	l'un.
»	66,	»	6, Il appelle le second. . . .	»	Il en appelle un second.
»	79,	»	18, être achevée	»	être fixée.
»	79,	»	19, s'achever		se fixer.
»	95,		1, *en remontant*, de tout ce .	»	de ce.
»	130,	»	11, passage.	»	paysage.
»	136,	»	3, détermine.	»	déterminée.
»	138,	»	7, *en remontant*, prises . . .	»	pris.
»	141,	»	3, *en remontant*, de la verser,	»	de le verser.
»	176,	»	2, *en remontant*, lequel. . .	»	laquelle.
»	277,	»	12, qu'hatent.	»	qu'habitent.
»	294,	»	2, ou dans	»	et dans.
»	399,	»	10, vers elle	»	vers Célimène.

JAN 9 1966

BX
4730
S43

Séché, Léon
Port-Royal des Champs

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 16 20 10 08 006 0